

ما عسانا أن نقول عن الأستاذ الأديب الكبير في دقائق معدودة..

أرى أن أتحدث عن مكونات هذه الشخصية والعوامل التي أخرجتها من ظلمات أحاطت بها، إلى آفاق النور والضياء.. ولعل أهمها الثقة بالنفس، والعزيمة والإصرار.. فالبيئة القديمة في الكويت كانت صعبة المنال في طلب الرزق، عند المبصرين، فكيف يكون الحال بمن أطبقت عليه الظلمات؟ لقد شق طريقه بعزيمة وكبرياء فنال مكسب العيش، ومكسب العلم والمعرفة.. واليوم تمر ذكراه الأولى، حيث رحل إلى رحمة الله تعالى في أبريل من العام الماضي.. ولطالما ردد أمنية أن يقصر الله عليه رحلة المرض، وشاء سبحانه أن يحقق أمنيته.

## في ذكرى البصير

● عبد الله خلف

رحل البصير بعد أن اجتاز رحلة شاقة في الحياة.. أقبل على الدنيا والشمس غاربة، والنهار مدبر والأنوار غائبة.. هكذا كان قدره، حيث أطبقت عليه الظلمة مبكراً.. لم يعد يتذكر من طفولته أي ضياء، كان يتمنى لو حملت له ذاكرة الطفولة، شيئاً من الأنوار والألوان، ليراها فيما صوروا الأديباء والشعراء في بطون الكتب.. توافق مع أبي العلاء المعري في زمن افتقاده للنور، في بواكير الطفولة.. والذي عبر عنه أبو العلاء بقوله:

فُضي عليّ وأنا ابن أربع

لا أفرق بين البازل والرُّبع

كل ما بقي للمعري من ذكريات عهده بنور العين، لون الثوب الأحمر الذي ألبسوه إياه في علقته.. فقال لا أعرف من الألوان إلا الأحمر، لأنني ألبست في علة الجدرى ثوبا مصبوغا بالعُصفُر، ولا أعقل غير ذلك.. ولما سأل الزميل هاشم السبتي الأستاذ البصير إن كان يتذكر شيئاً من الألوان، أجابه: قد تحمل ذاكرتي بقية من اللون الأزرق في بصيص من خيال، ولا أستطيع أن أسمى أشياء أخرى تحمل هذا اللون من أيام الطفولة.

وفي رحلته من الظلمة إلى النور رأى ضياء ونورا وباقات من الألوان، ورأى إشراقا في محبة الناس، وإشراقا في حب الوطن، فأحب أن يكون في كل موقع.. يلبي كل دعوة ويسعى لكل مناسبة، في الأفراح والأفراح.. لم يتشأع من دنياه، ولم يعتزل الحياة كمن كان في حالته.

لم يحصر نفسه في إطار أترابه ومن هم في جيله.. كان يجالس الأجيال كلها، يلبي دعوة الشباب، في عروض المسرح والسينما، والفنون التشكيلية، ويحضر احتفالات الطلبة في مدارسهم، ويُعبر عن حضوره في مقالاته البديعة.

كما كان يُعبر عن إحساسه الوطني في كل مناسبة، فوقف مبكرا بجانب حركة الإصلاح المطالبة، بالمجلس التشريعي في 1938... وفي الأربعينيات شارك في الكتابة بمجلة البعثة التي كان يصدرها طلبة الكويت في القاهرة.. ومجلة كاظمة التي أصدرها المرحوم عبد الحميد الصانع، وتولى رئاسة تحريرها الأستاذ أحمد السقاف.

وفي الخمسينيات كتب في مجلات النوادي والجمعيات الثقافية كالرائد والإيمان والإرشاد وفي جريدتي الفجر والشعب.. وفي الستينيات اتسعت نطاقات النشر في الجرائد اليومية والمجلات الأسبوعية والشهرية، فكتب دون انقطاع إلى آخر أيامه وهو على فراش المرض الأخير.. وأذكر له حادثة، حُكم فيها رأيه السديد، وذلك عندما استشاره بعض المكفوفين لإنشاء جمعية لهم وأرادوه في طليعة المؤسسين.. فعارضهم قائلا: لقد مضى الزمن على ذلك، وإن أقمتهم الجمعية أغلقت عليكم الأبواب.. أنتم متعلمون.. المدرسون منكم يذهبون إلى جمعية المعلمين، والأدباء إلى رابطة الأدباء، والمتخصصون في الموسيقى إلى جمعية الفنانين..

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

وصدقت رؤيته، فأنحصر هؤلاء في جمعيتهم التي أسسوها وابتعدوا عن المواقع الاجتماعية الأخرى..

تلك ومضات من رحلة البصير الشاقة، التي اجتازها من الظلمات إلى النور.. والتي يقول فيها الأستاذ طالب الرفاعي في كتابه الجديد (البصير والتنوير.. رجل وقضية): «آمن البصير بالحرية والديمقراطية والتنوير، والعلم والأدب سبلا لبناء وطنه، واختار الكلمة والرأي سلاحا يدافع بهما عن وطنه، واختار الصحافة والكتاب، منبرا يرفع خلالهما صوته، ينادي بأرائه وقناعاته وأحلامه».

نعم تلك هي رحلة البصير من الظلمة إلى النور.. عليه رحمة الله تعالى.

نص الكلمة التي ألقاها أمين عام رابطة الأدباء  
في الذكرى السنوية لرحيل الأديب عبد الرزاق البصير



## دراسة حول

## الممثل ومسيره العرض المسرحي

● د. علي فوزي  
المعهد العالي للفنون  
المسرحية/ الكويت

## مقدمة

إن فن الممثل كان دوماً هو المحور الهام على مدى تاريخ مسيرة العرض المسرحي في تطوره ما بين لحظات الازدهار أو الانكسار. فهل كان هناك تأثير أو تأثر منعكس على هذا الفن خلال هذه المسيرة؟ وإذا كان كذلك فبماذا انعكس هذا التأثير على سلبه أو ايجابه؟ فمن خلال هذه الدراسة ستكون محاولة الاجابة على هذه التساؤلات.

هذا وقد تبدو أهمية هذه الدراسة بادئ ذي بدء في أنه من الضروري التواصل مع التراث المسرحي العالمي بإلقاء الضوء على بعض النقاط في فترات هامة من تاريخ المسرح، ومن حين إلى آخر كي نتأمل ما تحويه تلك الفترات من ديناميكية دفعت حركة التطور، ومن ثم نتفهم محاور هذه الحركة، الأمر الذي يساهم في تنشيط الوعي المسرحي عند كل من يهتم بفن المسرح عامة وبفن الممثل خاصة، وكذلك ربما تصل الدراسة إلى نتيجة تساهم ولو بقدر ما في توجيه مسار هذا الفن إلى ما هو أكثر صواباً مما يتردى فيه من سطحية تشكلت كنتيجة للميل نحو الشكل ونحو الاهتمام بالصورة الخارجية فقط في الأداء التمثيلي أكثر من الاهتمام بالناحي الفكرية والحالة الداخلية وما يرتبط بذلك في تصوير الشخصية الفنية وتجسيدها على خشبة المسرح.

واضحة ومؤثرة السلبيات والعثرات لهذا الوضع كانت تمتد الأيدي المخلصة للانقاذ .. فهل كانت الجهود المبذولة من ناحية رجال ومفكري المسرح لها من إيجابية التأثير للتأكيد على أن فن الممثل له من الأسس والقواعد التي تجعل منه فناً؟! وليس مجرد تقليد أو نسخ لواقع معيش، ونعني بذلك الفن الذي يرتبط بالفكر المراد تجسيده وطرحه على خشبة المسرح في إطار واقع يكون فن الممثل عنصراً أساسياً في خلقه وإيجاده، وليس مجرد حركات وإشارات لتسلية الجمهور وإشباع أهوائه ورغباته الحسية فقط. فربما كان ذلك، وهذا ما سنحاول التوصل إليه.

### العرض المسرحي في أوروبا

ساد التيار الواقعي عروض المسرح في القرن التاسع عشر بصفة عامة، وواكب هذا التيار انتشار ظاهرة الممثل النجم الذي سيطر على أمور العرض المسرحي بداية من الكلمة المكتوبة واختيارها... ونهاية إلى كل ما يتعلق بالعرض من أمور كبيرة كانت أو صغيرة، فهل كان هذا الأمر بمثابة الشبح الذي أثار حفيظة رجال المسرح للحفاظ على كيان هذا الفن؟! .. فلقد أتى «دوق ساكس ماينجن» وفرقته المسرحية ببدايات فن الإخراج المسرحي كعملية فنية لا بد منها لإدارة العرض المسرحي، ولإقامة كيان منضبط للفن المسرحي، ويسرى هذا الدواء الجديد في جسد هذا الفن في بلدان أوروبا منطلقاً من دوقية (ماينجن) بألمانيا عبر رحلة قامت بها الفرقة في العواصم الأوروبية من 1874 - 1890، وبذلك انتشرت ظاهرة الدقة

ومن الأهمية كذلك التأكيد على أن الفن - فن الممثل - لا بد وأن ينال ما يستحقه من دراسة وبحث بشكل مستمر - ذلك لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال إسقاط هذا الفن من حساباتنا في الاهتمام بفن المسرح عامة.

حيث أنه محاور وعماد العملية المسرحية، فحضور الممثل حياً على خشبة المسرح بهيئته الجسدية يمثل الوساطة بين مؤلف النص المسرحي، وبين المخرج من ناحية، وبين الاثنين - المؤلف والمخرج - وبين الجمهور من ناحية أخرى ..

وتبعاً لذلك فهو ينوب بحضوره هذا عن المؤلف من جهه، لأنه ينطق بكلماته، ومن جهة أخرى ينوب عن المخرج لأنه يجسد تجسيدا حياً التفسير الدرامي الذي يريد المخرج أن يطرحه على خشبة المسرح.

ولما كان ميلاد الممثل قد ارتبط بميلاد الشخصية الدرامية التي من أجلها يترك إنسان - وهو الممثل - هويته وشخصيته الذاتية (الخاصة جداً). ويستبدلها بتلك الشخصية المستحضرة من الماضي، تاريخياً كان ذلك أو اسطورياً، فربما تراءى لذلك الممثل أو يتراءى له أنه يجب أن تكون له السطوة الكبرى والمكانة الأولى في العرض المسرحي. ولذا كان من المناسب اختيار فترة منتصف القرن التاسع عشر كنقطة انطلاق الدراسة حتى بدايات القرن العشرين، حيث إنه في هذه الفترة تجلت سيادة وسيطرة الممثل النجم على عروض المسرح الأوروبي ونهاية إلى أواخر القرن التاسع عشر، بل وكان لها امتداداتها بعد ذلك أيضاً.

ومن ثم ومن خلال مسيرة العرض المسرحي آنذاك وحين كانت تظهر

كأن تكون عاملة أو حائكة مثلا - وأصبح البطل عاملا، وبدلا من رؤية الخنازير والأوز حيا على خشبة المسرح رأينا العربات الجميلة.. وبدأت التأثيرات الحسية تحاول خلق ما يوحي بحطام القطارات المتناثر أو بالحرائق في المصانع (..) ولم تصل الواقعية إلى أقصى غاياتها إلا في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر» (١).

وجريا وراء الدقة الخارجية منذ بدايات تلك الفترة بدأ المنظر المسرحي كلوحة لرسام يبذل فيها طاقة جهده وصولا إلى تصوير الواقع ذلك التصوير الأمين، فكان استخدام الستار الخلفي المرسوم عليه المنظر الذي يتناسب وبيئة المسرحية (مباني - أشجار - تلال) ثم ما كان شأن معمار المسرح على الطريقة الإيطالية، الذي انتشر عن طريق إيطاليا إلى أنحاء أوروبا - في تأكيد الانفصال بين الصالة وخشبة المسرح، وأصبح فني التمثيل يبدو وكأنه يتحرك في عالمه الخاص به داخل إطار فتحة البروسينيوم وبعد أن استقر وضع المسرح على هذا الحال، وأصبح المنظر كالصورة داخل الإطار، ومن ثم بدأ استخدام المنظر بمعناه الذي ساد فيما بعد، ذلك بأنه مع تطور التيار الواقعي وازدياد رسوخه في فن المسرح، أصبحت هناك ضرورة إيجاد ما يخدم المنظر المسرحي من واقعية الخداع البصري فيحل التشييد والتجسيد بدلا من التصوير، فكان أن تطور شكل الديكور اعتمادا على قانون المنظور وتبلور إلى الشكل الحديث، أي عبارة عن حجرة عادية ينقصها حائط واحد (الحائط الرابع) وذات أثاث حقيقي، منظم إلى حد ما يشبه بما في الحياة

التاريخية الخارجية في كافة أعمال المسرح ذاك الوقت. تلك الظاهرة التي يبدو أنها أثارت بدورها إلى جانب ما تبقى من رومانسية زائفة تأثيرة الفنانين الطبيعيين ليثوروا، ويقوموا بثورتهم التي ربما كانت بمثابة القنطرة التي عبر من خلالها فنان المسرح من الواقعية الخارجية إلى واقعية داخلية كان رائدها الفنان الروسي «قسطنطين ستانيلافسكي».

وهذا ما سنحاول التحقق منه فيما يلي.

فبالنسبة للعرض المسرحي قد خضع بطبيعة الحال إلى ذلك التيار الواقعي الذي ساد أوروبا كلها، فالكتاب راحوا يعتمدون البحث عن مواضيع تستحوذ على انتباه الجماهير الشعبية التي كانت تتدفق على المسرح، بقدر ما أتاحته لهم الواقعية التي هي بمعناها الواسع الأمثلة في تصوير الواقع المعيش. وهذا أيضا ما طرحته الدراما البورجوازية على مدى القرن التاسع عشر، وحدث أن راكب مسيرة البورجوازية ذلك الحس التاريخي الجديد بأن الإنسان كائن يعيش في مجتمع، وليس كائنا أخلاقيا فحسب. مما جعل الفنان يشعر بأن دوره هو أن يصور العالم الحقيقي، أي المجتمع والبيئة التي يعيش فيها هذا الإنسان تصويرا أميناً. وكانت البداية في التركيز على نقل الصورة المادية، أي الاهتمام بالحقيقة الخارجية دون الالتفات إلى ما هو داخلي لدى الإنسان «وما أن مضى العقد الخامس من القرن التاسع عشر حتى استبدلت مشاهد القرية بمشاهد من المدينة، وبدأ الممول الثري يحل محل ملاك الأراضي وأخذت البطلة الآن من بين الطبقة العاملة الفقيرة

خارج المسرح، وعلى ذلك أهمل أمر المنصة الأمامية apron وكل ما هو ديكور يتقهر إلى وراء إطار المنصة -prosceni- وقد ازدادت بطبيعة الحال التفاصيل um للديكور، وبصفة خاصة مع دخول الكهرباء قرب نهاية القرن التاسع عشر واستخدامها في إيجاد مؤثرات تعطي أحاسيس بعينها، وكذا لم يعد الأمر مقصورا على قطع الأثاث وتفصيلها بل تجاوز ذلك بادخال زوائد أخرى مثل اللوحات الفنية وقطع السجاد، وكل الاشياء التي من شأنها أن تضيفي على المنظر طابع الحياة الواقعية.

أما عن فن الممثل فقد كان من الأولى والأجدر أن نرى هذا الفن وقد واكب تطور المنظر المسرحي في واقعيته، إلا أن الممثل لم يكن يوما ما غير مجتمعه، فمع انتصار البورجوازية ازدهر المجتمع الصناعي وأصبح المسرح كساعة في هذا المجتمع، إلى أن صار مرتعا للتسلية في بعض الأحيان وهبطت مكانته في حمأة تجارية قللت من قيمته وهيبته، وكان الممثل وخاصة الذي لا يتمتع بالنجومية «معرضا لتلبية المطالب المتكررة التي تقتضيها المسرحيات ذات الشكل التقليدي، وكان معبرا عن جمهور المتفرجين خلف عقد بروسينيم، وفي الوقت نفسه رهينة اقتصادية لذوقهم، وتابع لغرور وأهواء ممثل نجم، ولتقنيات الخدع المتزايدة (2) فلا عجب إذن أن يكون هذا الممثل - وكذا الممثل النجم - قد استبعد عن وظيفته الابداعية، وازداد إقترابه بل التصاقه بالاساليب السهلة، والتي تلقى الاستحسان عند جمهور الطبقة الوسطى بأحاسيسه المثارة وبإعجابه دوما بالأبطال، زاد هذا

الاتصاق بأن كانت هناك الوصفات الآمنة، والتي ربما استمرت مع الممثل منذ بدايات القرن التاسع عشر، بما فيها ما يصاحب كل عاطفة أو انفعال من أوضاع وأصوات وحركة، مثل تلك التي جاءت ضمن «توجيهات فن الممثل في كتاب لأستاذ الإلقاء الإيطالي في أوائل القرن التاسع عشر (أنطونيو موروكيزي) .. الهياج (الغضب): اخلع قبعتك، ضعها على رأسك ثانية، اضغط عليها بعصبية، اخلعها ثانية والقب بها في عصبية، ثم التقطها مرة أخرى ومزقها قطعا.. اصرخ صرخات طويلة، وتحرك في حدة. أنا في خط مستقيم، وأنا في خطوط ملتوية، وبين أن وآخر مرر يدك في شعرك .. الخ ..

أما الغرور والفخر والعظمة: ذراع على الصدر، والآخر على المؤخرة بظهر اليد، والمرفق إلى الأمام والرأس عاليا..» (3) وبصفة عامة تسيد الممثل النجم الموقف، وشكلت هذه الظاهرة أهم سمات المسرح الأوروبي لفترة طويلة من الزمن كانت قد بدأت من منتصف القرن الثامن عشر حتى نهاية القرن التاسع عشر، بل وربما امتدت أكثر من ذلك.

لذا فيمكن القول إنه كان هناك محوران من أهم المحاور التي كانت لها أهميتها في مسيرة العرض المسرحي وتاريخ حركة المسرح الأوروبي بشكل عام، وتتعلق بموضوعنا حول فن الممثل بشكل خاص، وذلك مع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر:

المحور الأول: ظاهرة الممثل النجم.  
المحور الثاني: ارهاصات وبدايات فن الإخراج المسرحي.  
أولا: ظاهرة الممثل النجم.



يضم عناصر مختلفة من الفنون» (5). ولم يعبأ الممثل النجم بهذا الفن المسرحي وماله من جلال ومكانة ووظيفة هامة في المجتمع، وإنما كان يفعل كل ما يستهويه - حتى لو كان ضد المجتمع - دافعا بنفسه في مركز الحدث المسرحي، ومعتمدا في ذلك على ما يتمتع به من موهبة وقدرة على التصرف والالتيان بالكلمات والمعاناة «من خلال استدعاءاته والهلمات المثيرة، الغير ساكنة، والتي تقوده إلى الدخول في تجربة تكون مثيرة مع كلمات النص وأخيلته (٠٠) وقد سارت مهنة الممثل على هذا الدرب في تأرجح دائم فيما بين الهامات أصيلة للتجريب في سلسلة من استغلال امكانيات التغيير والتحول، وبين إلهامات تفقده أيضا تحقيق هويته الخاصة» (6) ومن ثم لم تكن لكلمات النص أي قدر من الأهمية عنده، فكثيرا ما يرتجل النجم ودوما كان ارتجاله في اتجاه خطابي، وما من شك أن هذه الظاهرة قد ارتبطت بارتجالية فريدة من نوعها أضرت كثيرا بالنص الأدبي إرضاءً لنزعة النجومية عند بطل العرض.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل تعدى ذلك بطبيعة الحال إلى إفساد أذواق الجماهير التي أصبحت بما لديها من بساطة لا ترى إلا هذا النجم المسيطر والذي يأخذ بلبهم، حيث إن هذا الممثل النجم بسماته الفريدة، وبقدراته متناسب والتعامل في هذا المناخ، كان له قانونه الخاص في أن يخضع كافة امكانياته والآخرين لهوى وشغف الجمهور، وفي نفس الوقت يستغل كل ذلك (من أوضاع وأصوات وحركات وتصنع وخداع هادئ جسور) واعتمادا

وفي الواقع أن ظاهرة «الممثل النجم» في حذ ذاتها ما هي إلا نتيجة أيضا لأسباب سبقتها فكما كانت سببا في إيجاد لفحات التجديد التي شملت مسيرة المسرح، كانت أيضا نتيجة لتطور سابق، فمنذ بدايات المسرح كان من يتطلع بتنفيذ العرض المسرحي هو صاحب النص أي المؤلف «ولكن سرعان ما تغيرت الأوضاع... واتسعت الرقعة المسرحية، ولم يعد التنفيذ قاصرا على المؤلف بل تعداه إلى المنتج، وإلى الفنان التشكيلي أحيانا، وإلى الممثل، ولكل من الثلاثة أطماع شخصية، فنية أو مادية، ولكن أطماع الممثل قد تجاوزت الحدود المقبولة، وقلبت الوظيفة الاجتماعية للعرض المسرحي إلى وظيفة شخصية هي تحقيق البطولة الفردية النجومية (4)... والممثل النجم كان هدفه دوما أن تكون كافة الأمور تحت سلطته وتصرفه بداية من الكلمة فيما يناسبه هو شخصيا من ملابس ومناظر وكذا ألوانها، وبالتالي كان تدخله في حركة الممثلين - حالة الإعداد للعرض - فلا بد أن يكون هو النجم الساطع ويدور الباكون من حوله، وبهذا الاستبداد كان يهدم ويدمر كل ما يتأتى من شعر وسحر المسرح.

وكان هؤلاء النجوم لا يعيرون أدنى اهتمام لجلسات التدريب، ولا لآلية مرحلة من مراحل الاستعداد (قراءة أو رسم حركة أو غير ذلك) بل كانوا «يقصدون جلسات التدريب متى شاؤوا للتعرف على أماكنهم عند الدخول والخروج من وإلى خشبة المسرح أو لتحديد مواضعهم الأساسية من مراحل العرض دون مراعاة لنظام أو لتعاون تفرضه طبيعة العمل المسرحي الذي



\* الأخرى مثل المناظر والملابس والأثاث وغير ذلك من أدوات وزوائد مسرحية، فقد كان هناك تصنيفات معينة ومحدودة من مناظر كل منها يختص بفترة زمنية محددة مثل ما كان للكلاسيك، أو القرون الوسطى وغيرها، وكل ذلك في حدود أربعة أنواع أو ربما أقل فلم يكن هناك المتخصص الذي يقوم بوضع تصميم خاص لمناظر معينة لمسرحية بعينها، وإنما كانت العادة هي اللجوء إلى المخزن لاختيار ما يناسب من الأنواع التي أشرنا إليها أي في حدود الموجود، وهكذا أيضا كان الأمر بالنسبة للملابس التي كانت أغلبها من الموضات الباريسية.

ويتفق كل من يهتم بشؤون فن المسرح، وكذا باحثيه على أن بدايات فن الإخراج المسرحي كانت في ألمانيا في دوقية (ساكس - ماينينجن) حيث قاد الدوق «جورج الثاني» فرقة الدوقية من منطق السعى إلى خلق وحدة شاملة في التصميم والأسلوب للعرض المسرحي، وكان في ذلك المسعى تأكيد على أهمية شخصية المخرج ودوره في المسرح.. ومنذ عام 1874 والفرقة قد اشتهرت بالابتكارات التي استحدثتها لتحقيق الدقة التاريخية خاصة في الإطار المادي. ولذا يمكن القول بأن «ماينينجن» حين نظر إلى عناصر العرض المسرحي بما في ذلك فن الممثل، إنما أراد معالجة عيوب كثيرة ظهرت في عروض تلك الفترة، ودون أدنى شك أنه قد ساعده كثيرا في تحقيق هدفه ما أفاده من كل المحاولات التي قام بها من سبقوه في هذا الاتجاه (7) تمثلت في محاولات الاهتمام بالتدريبات وأداء الممثل، والدراسات حول الواقع التاريخي لما يلزم العرض

على المزاج الشخصي فقط، في أن يجهز على هذا الجمهور ويطعنه في القلب، فينتزع آهات الإعجاب والتصفيق الحاد. هكذا كان ولا بد أن تتحول هذه الظاهرة إلى أن تكون سببا، بل ومن أهم الأسباب التي دعت إلى البحث عمّن يقوم بقيادة العملية المسرحية في إطار شرعية ترجع كافة الأمور إلى نظم وقواعد خاصة بتلك العملية والفن الخاص بها ألا وهو فن المسرح. وهذا يعني اللجوء إلى شخصية مميزة ومتميزة تدرك ماهية عملها في إطار مألوفها من ثقافة وعلم، وكذا تدرك ماهية المسرح ووظيفته الحقيقية - اجتماعية وفنية - ويكون لتلك الشخصية القدرة الفنية، والدرجة العالية من الوعي حيث ما تتطلبه إدارة عملية الخلق والإبداع على مدى المراحل التي يتطلبها الإعداد والاستعداد للعرض المسرحي والوصول به إلى بر الأمان - ويتمركز في جوهر هذه المهمة الجديدة.. الاهتمام والتركيز على فن الممثل في محاولة جادة لإنقاذه من سلبيات آفة النجومية.

## ثانيا: ارهاصات وبدايات فن الإخراج المسرحي

### - «ماينينجن» Meiningen والبداية لفن الإخراج

ما من شك أن ظاهرة «الممثل النجم» لم تكن فقط السبب الوحيد في ثورة «جورج الثاني» Giorgio 1826 1914 دون مقاطعة (ساكس ماينينجن-Sax- Mein- ingen) على ما كان يسود العرض المسرحي من تقاليد.. فهناك أيضا ما يتعلق بعناصر العرض المسرحي

أعضاء الفرقة من ممثلين وفنيين، حيث النظام والانضباط الذي يشمل الاحترام والتفاهم في التعامل لتحقيق التعاون، وهذا ما كان يحققه هو شخصيا في تعامله مع ممثليه، وكافة الفنانين، وبطبيعة الحال يقترن الانضباط والنظام بالجدية خلال البروفات التي طالت مدتها وفقا لحاجة العمل، وكذا في التدريبات الخاصة باستخدام قطع الاكسسوار والملابس، مثلما التدريب الذي يقوم به الممثل في المسرحيات التاريخية على استخدام الأسلحة مثل السيوف والدروع والحرا، وطاسات الرأس، كل ذلك حتى يتعود عليها وتجنبها للاصابة في استخدامها أو استعمالها فجأة مع بدايات العروض «وهكذا تكون هناك أهمية للرحلة التي قامت بها فرقة (المالينينجر) من 1874 - 1890 في أوروبا حيث استعرضت الفرقة إعادة تشييد العرض المسرحي من خلال الدقة التاريخية والتفقه الحاذق حتى ولو لم يكن ذلك ممهورا بأبداع فني (...) وتلك الواقعية التاريخية أو الأثرية، كان لها دور تاريخي في حركة المسرح والثورة الخاصة بالمنظر المسرحي:

فبداية من (المالينينجر) ظهرت الحرفة المنضبطة للعديد من التخصصات من أجل الأثاث والتجهيز لكل ما يخص العرض من أشياء مادية، ومن جانب آخر كان التركيز حول الفراغ المسرحي لايجاد محاور عمل الممثلين (...) وباتت البيئة العضوية الطبيعية في المقدمة وقبل كل شيء لصنع حياة الشخصية كما هي في تخيل وتصور الجمهور (10). وهكذا يتضح اهتمامه بالممثل وحركته في المنظر المرسوم وإدراك العلاقة التي تحول التناقض بين ما هو

المسرحي من أزياء وديكور واكسسوار تحقيقا لطرح صورة واقعية على المسرح.

أما بالنسبة للرد على ظاهرة «الممثل النجم» فقد أجمع الباحثون في عالم المسرح على أن «ماينينجن» حقق أهم إنجاز له في الوقوف بحزم أمام تلك الظاهرة، بالعمل على إيجاد روح الجماعة وتسيدها في كافة أعماله، حتى أصبحت السمة التي تميز هذه الأعمال - ومن ثم كانت خطوة هامة وجريئة تلك التي قام بها وألغى فكرة الممثل البطل الأوح، أو النجم، واستعان في ذلك بأن «وضع لأول مرة نظام فرقة المجموعة المتساوية الحقوق، المتساوية الواجبات بحيث يقوم ممثل دور البطولة في مسرحية اليوم، بدور ثانوي في مسرحية الغد» (8)

وهكذا استطاع أن يقضي تماما في فرقته على ظاهرة الممثل النجم، والبعد عن ما تنشره من فساد استشرى في المسرح وعروضه وجماليته أيضا ولم يهمل «ماينينجن» إلى جانب ذلك النواحي الفنية وتوفير الضمانات المعنوية والسلوكية لنجاح العمل، فألى جانب النظام المعمول به في تبادل الأدوار للقضاء على ما يشوب الأداء من ميكانيكية خالية من الاحساس، عمل «ماينينجن» على «تحقيق انسجامية الأداء بين الممثلين، فالتعاون والانصات والانسجام بينهم يحقق أعظم النتائج لسلامة العرض المسرحي، وهنا يلعب الأداء التلقائي الطبيعي دوره الذي يصنع منه الممثل صوتا تعشقه الجماهير» (9).

ولم يقف الأمر عند هذا، ولكن كان هناك نظام يتبعه بل ويفرضه على

وصولاً إلى أقرب ما يكون الممثل في الشخصية إلى الواقع في إطار الواقعية التاريخية المطروحة خلال العرض .

إلا أن هذه الواقعية ما كانت إلا واقعية خارجية اهتمت بالمظهر أكثر مما يجب أن تهتم بالجواهر، ومع ذلك فإن جولات الفرقة وعروضها التي وصلت إلى أكثر من 2500 عرضاً مسرحياً فيما بين العواصم الأوروبية قد شكلت نوعاً مميزاً من العروض كان لها أكبر الأثر في ما تقدمه مسارح تلك العواصم... وأيضاً فإن هذه الواقعية الخارجية قد أثارت بشكل ما حماسة رجال المسرح وجعلتهم يسعون نحو واقعية أكثر قرباً وصدقاً في علاقتها مع ما هو حقيقي، وصولاً إلى طبيعة «أندرية انطوان» كما أن تلك الواقعية الخارجية نفسها هي التي لم يهملها «ستانيسلافسكي» منذ أن بدأ سعيه للوصول إلى واقعية داخلية للشخصية المسرحية.

معنى هذا أن ما ينيجن «قد فتح الطريق أمام رواد المسرح، حيث أعطى العرض المسرحي قيمة جديدة بأن أوجد له أسلوباً، ومن ثم أصبح العرض المسرحي ذاته على بداية الطريق نحو وجود كيان جديد لفن المسرح ذاته، وكان الممثل وفن الممثل من أكثر المستفيدين من هذا كله حيث أنه من خلال هذا التيار بدأ فن الممثل في مواكبة تطور العرض المسرحي.

### - بدايات فن الإخراج في أوروبا

ما من شك في أنه بعد ذبوع وانتشار تيار الطبيعية وظهوره في أعمال كتاب المسرح في أوروبا أمثال (ستر ندبرج، جوجول، تولستوى، هاوبتمان وغيرهم)، لم تكن مهمة المسرح الطبيعي

مرسوم وحركة الممثل الحية.. فلم يعد الأمر محصوراً في تحقيق التناسق الجمالي لأهمية في المنظر وفي حركة الممثل الذي كان كثيراً ما يبقى ثابتاً في منتصف خشبة المسرح، وإنما أصبح الأمر شيئاً آخر يعتمد على الوجود الحي للممثل الذي يشكل وحدة أساسية للصورة المسرحية، حيث إن حركته تكون وفقاً لفاعلية الحركة ذاتها ومعناها المرتبط بالأحداث مع مراعاة التناسب بين حجم الممثل وبين المنظر المرسوم حتى لا يبدو في حجم أكبر من المعقول والمقبول في اقترابه كثيراً من المنظر.

وبالنسبة لحركة المجموعة على خشبة المسرح فيكفي أنه حدد من بينهم قادة لحركتهم فوق المنصة حيث ما كانت تتصف به مجموعات الممثلين وتجمعاتهم من ضخامة في أعماله، وحتى ما كان يصدر منهم من أصوات جماعية أو فردية قد خضعت لنظام وضعه «الدوق» بنفسه لجعلها أصواتاً صادرة عن بشر أحياء لكلمات ذات معان واضحة ومفهومة، فيكون أثرها مؤاماً لتلك السمة الواقعية المطروحة عبر الصورة المرئية، وكذا كانت واقعية الأزياء والادوات والاكسسوارات المستعملة في أحجامها وخاماتها وألوانها... كانت تيسر الأمر حيث واقعية الاستخدام من ناحية الممثل، وكان في حرصه على صدق الصورة المسرحية بواقعياتها التاريخية يزود الممثل بارشادات مكتوبة تخص ارتداء الزي المخصص له.

ومع ذلك وفي غمرة الاهتمام بالمظهر الخارجي والدقة التاريخية كان الاهتمام بالممثل من الناحية الصوتية والحركية، حيث وجود المتخصصين للتدريب

الذي قدم أعمال هؤلاء المؤلفين على خشبته هي الإمعان في محاكاة الواقع التاريخي والاجتماعي، وإنما جاء ليؤسس وينشئ لغة جديدة يسود فيها تفرد الشخصية والبيئة، ذلك بأن يكون لكل عمل مسرحي سماته المميزة المتفردة التي تتمثل في الشخصيات والمناظر والأزياء والبيئة المسرحية الخاصة بهذا العمل فقط دون غيره، وبالتالي يكون ذلك ضد كل ما كان من تقاليد الخداع والزيف، والتي كانت تبدو واضحة في التعامل مع كافة عناصر العرض وبصفة خاصة في تكوين المناظر المسرحية ومحتوياتها (صالون، برافان، طاولة) وغير ذلك من أشياء كانت توجد في أي منظر داخلي لأي مسرحية تنتمي لهذه النوعية من الدرامات البورجوازية في تلك الفترة التي أشرنا إليها.. ولنا مثال لذلك فيما استدعاه «المدير الفني» عن أشياء في مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) لبيرانديلو (11) هذا وسوف نعرض لأهم الإسهامات الإيجابية التي شارك بها في مسيرة المسرح بعض من رواد المسرح الطبيعي في أوروبا وخاصة من ناحية فن الإخراج وفن التمثيل.

## فرنسا.

ويتجه التفكير مباشرة إلى فن الإخراج وعلاقته بالحقيقة والشيء الحقيقي عند (اندرية انطوان 1858 - 1943) رائد الحركة الطبيعية في المسرح، ذلك في استكماله للمسيرة بعد «ماينينجن» ومقتنعا بالمبادئ الجوهرية التي وضعها «زولا» بالنسبة للمذهب الطبيعي، حيث تقديم الحقيقة بمعنى شريحة من الحياة

ووفقا لعقيدته الراسخة Tromche de vie عمل على تطبيق تلك المبادئ، وعليه فالمسرح يجب أن يكون شريحه من الحياة، وكان على يقين من أن دور المنظر المسرحي له أهميته في ذلك الشأن «وقد شاهد (أنطوان) فرقة (المابينجر) ووثق بأنها أتت بفوائد عدة، ولكن ما كان يزعه في معالجة الفرقة لأموال المنظر، هو وجود روايب من تقاليد قديمة - وبرغم من أنه اعترف بفضل ما يطرحه المنظر من حقيقة إلا أنه وجد كثيرا من المذاق المسرحي في استعمالهم للمستويات والدرج، وكثيرا ما كان الاعتناء بجمال مظهري للمنظر، رغم أنه في كثير من الحالات يجب أن يكون المنظر أكثر تواضعا أو متسحا أو باهتا.. وبالنسبة للباقة ولياقة وأناقة الممثلين، ففي كثير من المناسبات يجب أن يكونوا أقل رقة وعذوبة وأناقة، وأكثر فظاظة وقذارة وبملايس رثة ومهلهلة، وقد أعجب بحبوة الحشود (المجاميع) ولكن أسف لما يشوب أداءهم من رتابه في نطق الكلمات والجمال» (12).. إذن فقد وضع «أنطوان» فن الممثل في اعتباره أيضا في سعيه لتحقيق أهدافه، ولم تكن المسألة بالنسبة له المنظر المسرحي فحسب، ولقد أسس (المسرح الحر) في فرنسا عام 1887 لتقديم الاعمال الدرامية الطبيعية التي يتم إخراجها، وكان ذلك يعتبر فاتحة حركة عصرية حديثة في عالم الدراما، وبالدرجة الأولى بالنسبة للعديد من المخرجين، وللرواد أصحاب المدارس والتيارات التي وفدت على الساحة المسرحية فيما بعد... وقد كانت بداية المسرح الحر في صالة متواضعة بها عدد من المقاعد ربما لا يزيد عن مائة



مقعد، وكانت أهدافه طرح فن جديد على خشبة المسرح يلعب المنظر المسرحي دورا هاما فيه، بالإضافة إلى العمل على اصلاح الاساليب والطرق القديمة لفن التمثيل، وذلك كله عن طريق تقديم أعمال لكتاب فرنسيين جدد كانوا أو غير فرنسيين وفي السنوات القليلة من 1887 حتى 1896 قدم المسرح حوالي 124 عرضا، ومن إنجازاته أن قدم لأول مرة في فرنسا أعمالا لكل من (إبسن، هاوبتمان، سترندبرج، تولوستوى، فيرجا)، وكان أنطوان قد اهتم بالتجديد في البيئة المسرحية، حيث تقديم شريحة من الحياة (حوائط - أبواب - شبابيك - اشجار - اصطبلات - صيدليات - دكان جزارة بما فيه من لحوم حقيقية تقطر دما، حتى في غرفة المائدة يجب أن تفوح رائحة الطعام من الأطباق، وبطبيعة الحال كان لكل ذلك سلبياته ونقاط عديدة قابلة للنقد، فهناك أمور من الاستحالة تنفيذها وتجسيدها على خشبة المسرح مثال استخدام الاسلحة في المعارك ونزيف الدماء البشرية نتيجة الطعن، وهذا شيء آخر تماما غير إيجاد ذبيحة في محل جزارة وما يزيد الأمر خطورة حيث لم يكن يعتمد على تصميم وتصنيع الإكسسوارات والأدوات والأشياء المستخدمة، بل كان يحضرها من الواقع مباشرة كما هي إيمانا منه أنه يجب أن تكون الصورة المرئية المطروحة دون خداع أو زيف «ويرى أنطوان أن البيئة المنظرية هي التي تحدد الحركة، داخلية كانت أو خارجية عند الشخصيات، وبالتالي هي التي تشكل حياتهم، كما أنه ليس النص الدرامي المكتوب مسبقا هو الذي يحدد قيمة المنظر، ولكن على النقيض، المنظر هو

الذي يعطي الاحساس والقيمة للنص». (13) أما من ناحية الممثلين فكان عليهم أن يتكلموا ويتصرفوا كما في الحياة العادية، بمعنى أن الصمت والسكون والإشارة والحركة كل ذلك له دوره في إيجاد السمة الطبيعية على عملهم، ولذا عليهم أيضا التضحية طواعية بتلك الجمالية التقليدية حيث التزويق والتنميق في الكلام والحركة، وربما تأتي النتيجة ببعض الأخطاء ولكنها مملوءة بالحياة، مثلما يحتاج الممثل إلى أن يخفي وجهه، أو اعطاء ظهره إلى الجمهور، وأن يتحدث الجميع في وقت واحد، وهذا ما يوصلنا إلى تأكيد فكرة الحائط الرابع عند «أنطوان» وإحلاله محل الستار لاعطاء الممثل مزيدا من الحرية في تصرفاته وحركته، فهناك الحائط الرابع الوهمي الذي يحول بينه وبين أي شخص آخر خارج هذا الجدار.

وبصفة عامة فقد أشادت مجهوداته التي قام بها في كليتها إلى المساهمة التي قدمها في تأكيد ماهية فن الإخراج، بالإضافة إلى ما أتى به من إيجابيات كان العمل المسرحي في حاجة ماسة إليها مثل.. احترام المؤلف، وإيجاد نظم جديدة للتعامل داخل الفرقة، والتصدي لظاهرة النجم الأوحده وتأكيد جماعية العمل المسرحي، فكل ممثل مهما كانت قدرته ومقدرته الفنية ومكانته يجب أن يكون على استعداد للقيام بدور ثانوي، وحتى لو كان «كامبارس» وكان ذلك بهدف ضمان مستوى فني عال للعمل بعكس ما يحدث حين الاستعانة بأفراد «كومبارس» تقليديين وما من شك أن كل ذلك دعم بشكل أو بآخر (مسرح المخرج) ذلك بأن قام «أنطوان» «بتأسيس الأصول العلمية لفن الإخراج، وتعميق



فكرة المخرج المفسر، ولا شك أن من أهم دوافعه اهتماماته في اختيار نصوصه بما يربطها من علاقة بالواقع الاجتماعي، ذلك أن تمثيل المخرج للواقع الاجتماعي الذي يعيشه، تقتضيه دائماً أن يبحث مع ممثليه وشخصياته عما وراء الكلمات، بحيث لا يأتي العرض تقريراً للكلمة المحدودة التي يطرحها النص، بل يتخطى هذا إلى هدف آخر أعمق وأكثر تحقيقاً للرابطة بين الجماهير والعرض، هذا الهدف، هو مس القضايا التي تطرحها حياة الجماهير، وهذا في النهاية هو (التفسير)!! (14) وهكذا يزداد المسرح قرباً لواقع الإنسان المعاش، وفيه أيضاً تنفرد الأحداث والبيئات والشخصيات في تنوعها، فالتفسير يمنح أيضاً هذا التفرد فتكون لكل عمل شخصيته وطابعه في إطار تلك الطبيعة، ومن هنا تنشأ اللغة الجديدة لفن خشبة المسرح، وأيضاً يهتم التفسير بالاتجاه نحو أعمق هذا الإنسان من خلال ما يتم تجسيده على خشبة المسرح فيما وراء الكلمات ولم يكن ذلك كله إلا خطوة في بدايات طليعة تفتح الطريق لما بعدها من طلائع ورواد، ومما يؤكد ذلك أن نشأة مسرح الفن بـموسكو عام 1897 لم تكن إلا توافقاً مع طبيعيتها (أنطوان) في مسار إسهامات وإضافات إلى مؤثرات وتأثيرات «ماينينجن» الفنية، كما سنرى فيما بعد.

## في ألمانيا

كان المسرح الألماني في نهاية القرن التاسع عشر، معرضاً هو الآخر مثله مثل مسارح أوروبا كلها لتأثير الأشكال المتنوعة للطبيعية، وكانت الدعوة إلى الإصلاح والتجديد في المنظر والدراما

على السواء تأخذ طريقها بكل الجد والاهتمام خاصة بتأثير ما وصل إلى الألمان من ناحية المسرح الحرفي باريس، فكان «أن تأسس مسرح (الفراي بوهن Freie Biihne) عام 1889 من مجموعة من النقاد تحت إدارة -أوتو براهم Otto Brahm- ووضح أن اسم المسرح قد ترجم حرفياً عن نظيره الفرنسي -وكان بيان المسرح يقول: نحن نفتح مسرحاً حراً من أجل الحياة اليوم.. وإن مجهوداتنا ستكون من أجل فن جديد، يعبر عن الواقع وحياة اليوم، وإن كلمتنا الرسمية هي (الحقيقة) (..) إن الفن الحديث متأصل على أرض الطبيعة، تلك الطبيعية التي تستعرض العالم كما هو، وكان أول عرض في سبتمبر 1889، ولم يكن شيئاً جديداً بل عملاً تم عرضه من قبل في برلين بنجاح وهو مسرحية (الأشباح) لإبسن.

ولكن كان يقدم النموذج الجديد لمسرح المراد تقديمه وعرضه على الجماهير» (15)، ومثل «أنطوان» اهتم «براهم» بالآطار التشكيلي فهو يراه البيئة الطبيعية التي تتحرك فيها الشخصيات، على أنه قد ترك المهمة لمصممي الديكور، موجهاً كل اهتمامه إلى ما سيصل إليه من بعده من رواد من خلال ما يحققه هو من خطوات، ولذا «يتلخص أسلوب براهم في هذه الكلمات التي كان يرددها: إن المخرج هو ذلك الفنان الذي يحسن الاحساس بالروح الداخلية للعمل، ويعكس في العرض المسرحي الحالة النفسية التي تولد من نفس النص الذي يجري عرضه وليس خارج هذه الحدود» (16)، ونرى في هذه الكلمات الإرهاسة لما سيتحقق من

النهايات إلى تناغم صادق مع الظروف من حوله، تناغم نابع ومدعوم من صدق الأداء الفني، وما كانت جهود المسارح الحرة إلا لتدمير قوانين وتقاليده أضرب كثيرا بالمسرح احساسا من الفنان الحق بأن اليون شاسع ما بين الفن والتجارة، بين الاحتراف الروتيني القاتل لروح الشعر والالهام العبقري الذي هو في حقيقته الفن.

## في روسيا

اختلف الأمر عند شبكين Scephin 1768 - 1768 فقد ركز كل اهتمامه حول فن الممثل، ذلك لعدة أمور، منها أنه كان عضوا في فرقة «الكونت» ضمن زمرة من العبيد، وقد ضاق بالتقاليد الأوروبية التي تأثر بها المسرح الروسي مع بدايات القرن التاسع عشر، والتي أثرت على طرق الأداء فكانت غير طبيعية بالمرّة فالأصوات هارخة والاشارات مصاحبة لكل كلمة، وذلك «كما جاء عن العرض المسرحي في كتابات العصر،... أما عن كلمات الحب والعاطفة والخيانة فلقد كان يجب على الممثل أن يعطيها كما أكبر من القوة والصراخ، وعندما يلقي الممثل منولوجا طويلا فإنه يجب أن يتوقف للحظة صمت بعد أن يختم المنولوج ثم يغادر المسرح، وقد رفع ذراعه الأيمن» (17) فتصدى «شبكين» مواجهها هذه التقاليد بما فيها من زيف يأخذ بالمسرح بعيدا عن دوره الحقيقي في تجسيد معاناة الإنسان في واقعه المعاش، ذلك الدور الذي أحس «شبكين» بأن للممثل شأنًا كبيراً فيه ولذا تحمل على عاتقه مسؤولية تطوير فن هذا الممثل. «وقد عمل في (المسرح الصغير) في روسيا

واقعية داخلية للشخصية المسرحية فيما بعد، وساعد «براهم» في تحقيق هدفه شدة تمسكه بالنواحي الأدبية، والقدرة على اكتشاف إيجابياتها وصولا إلى المناخ الإنساني الذي بني عليه النص، ومن ثم يتم تجسيده عن طريق الصياغة الصوتية والحركية عند الممثل وتلك الصياغة هي نفسها الإبداع الذي سيطرعه على خشبة المسرح من خلال الحركة الداخلية والخارجية للشخصيات التي يتولاها الممثلون.. هذا ومما يذكر أيضا أنه كان مثله مثل «أنطوان» في تمسكه بأن عملية الخلق والتشكيل للعمل الفني تتم أثناء جلسات التدريب، ومع الاحترام الكامل لنص المؤلف.

وهكذا فإن «الفراي بوهن» والمسرح الحر في فرنسا، ومن ثم مخرجهم قد ابتدعوا طرازا جديدا، وتقليدا جديدا، فمن خلال الصياغة وما ترتبط به من إبداع كان يتم تحميل الفراغات وكذلك الأشياء المستخدمة على خشبة المسرح - ديكورات وإكسسوار - جزءا كبيرا من المعاني المسرحية تفيد المتلقي في تفهمه للعمل.. ومن هنا كان السعى إلى طرح فن جديد.

وقد ارتبطت أسماء تلك المسارح بالحرية شكلا وموضوعا منذ البداية لتحديد وظيفتهم في الفن، حيث التحرر والخلاص من قيود القوانين التجارية التي تحكم في مسيرة المسرح وجعلت منه مكانا للتسلية والمتعة فقط، وكذلك التخلص من قيود مرتبطة بتقاليد بالية مأخوذة عن النموذج الفرنسي - المسرحية المحبوة الصنع - حيث حشد المؤثرات ومزج وخط المشاهد لتصاعد العواطف، وحبك الحيل والدسائس بشكل آلي، بالإضافة إلى كلمات وجمل

وبصفة عامة فإن المسارح الحرة قد ارتادت طريقا تجريبيا جديدا آنذاك في المجالات الثلاثة (كتابة الدراما - التمثيل - الإخراج) مجددة في برامجها بالتوجه نحو رؤية متكاملة، فتناولت أعمالا لمؤلفين مثل (إيسن - تشييكوف - سترندبرج) وعمل مخرجوها على أن تكون عملية الإخراج والتنفيذ على خشبة المسرح.. هي التفسير العميق للنصوص الدرامية بما في ذلك احترام وجهة نظر الكاتب، والتي يطرحها في النص، وقد عملوا أيضا على إيجاد نوع وطرز جديد من الممثلين تكون لديهم الثقافة التي تتناسب، وذلك المسرح الجديد.

ومن أهم انجازات حركة المسرح الطبيعي، وفي إطار حركة المسارح الحرة في أوروبا هو ما يمكن إيجازه فيما يلي:

- 1- قدم فن الإخراج نهاية لفوضى تثبيت الأدوار، تلك الظاهرة التي شكلها مسرح الممثل النجم.
- 2- تحولت القاعدة التي تقوم عليها الفرق المسرحية، فأصبحت تنظيما جماعيا يدعمه نظام الأدوار المتحركة فيما بين البطولة وأدوار ثانوية أو كومبارس (مجموعات صامته).
- 3- تم الانتفاع بالفراغ المسرحي كاملا على خشبة المسرح، دون أي تفصيل بين المناطق الأمامية والعمق.
- 4- إن رسم وتجسيد البيئة المنظرية (المكانية) باخلاص تاريخي واجتماعي، قد عدل من طريقة بقاء الممثلين في المنظر، حيث تراءى إمكانية أن يعطي الممثل ظهره للجمهور استنادا على فكرة الحائط الرابع الوهمي الذي عزل المنظر، لكنه طرح ومنح المسرح نمطا من الحقيقة، في إطار خلق واقع مسرحي.
- 5- أصبح من الضروري أن يكون لكل

ذلك المسرح الذي كان بمثابة مركز للأفكار الحرة والجريئة أيضا لطرح التجارب الجديدة، وفيه كانت محاولته في التحول بفن الممثل بعيدا عن التمثيل التقليدي القديم، ليتواءم مع فن جديد بسيط وطبيعي له طابع ممتع في الأداء» (18) .. وكفنان يعي دوره جيدا في العملية المسرحية، كان نشاطه في هذا المسرح الصغير الذي يمكن اعتباره من المسارح الحرة. يمثل أقول عصر الممثل النجم حيث استطاع أن يستفيد بما يساعده على تحقيق هدفه في الارتقاء بفن الممثل بتطوير الأداء والبعد عن الزيف الذي ساد المسرح الروسي، فكان أن اهتم بالمبادئ التي طرحها الكاتب والأديب «بوشكين» (1799-1837) فيما يجب على الممثل أن يكون طبيعيا في حواراته وحركته، وفقا لما يدركه من حقائق في واقع الحياة.

هذا وقد لعب دورا كبيرا في تجسيد وتنفيذ أعمال عدة للكاتب المسرحي (الكسندر أوستروفسكي 1828-1886) الذي كان مخلصا للواقع الروسي، وكان محور الدراما عنده هو الصدام بين صاحب السلطة والنفوذ المطلق والجاهل، وبين من يعيشون إلى جواره في دائرته الاجتماعية أو في المحيط العائلي من شخصيات اجتماعية كالتجار والطلبة والفلاحين والبورجوازيين الصغار والكبار، وكانت هذه الأعمال تتطلب ما يحاول «شبكين» أن يوجده من صدق في الأداء، وصولا إلى تصوير الحقيقة الداخلية للشخصية، بعيدا عن أية تشنجات وصرخات... ومن هنا تتجلى مساهمة «شبكين» في تأكيد وتدعيم التيار الطبيعي وكمنهج أيضا خاصة بالنسبة للعرض المسرحي، وفن الممثل والذي اعتبره «شبكين» عماد ذلك العرض.

يهتم الكثير من رجال المسرح في إيطاليا بذلك الأمر الاهتمام الواجب بل فضلوا البقاء في أحضان الطبيعة الإيطالية لإرضاء النزعات الفردية (Versimo)

لنجومية البطل - الممثل النجم - والذي احتل مكانه (المدير الفني) الذي يتصدى لمسؤوليات شملت مهام المخرج المعروفة آنذاك، حيث يقوم بإدارة الفرقة والعرض الفني كذلك.

هذا الأمر فرض نوعا من التقاليد التي لم يخرج العرض المسرحي من إسارها إلا بعد أن أثارت تلك التقاليد نفسها روح التمرد عند قلة من رجال المسرح ومفكره مثلما حدث، وثار رجل المسرح، الإيطالي (لويجي بيرانديللو - Luigi Pi-randello)

وتمرد على ما هو randrillo (1867 - 1936)، مطروح سواء من ناحية النص الأدبي أو العرض المسرحي، وأيضا كان هناك في تلك الفترة بعض من النجوم الكبار والذين يطلق عليهم (Grande attori) أمثال (إليوفورا دوزي - Eleonora Duse) 1858 - 1924، والممثل ارميتي زاكوني - Er-

1857 - 1948) وغيرهماzaconi mete ممن كان لديهم الميل نحو الإصلاح والتجديد من خلال توظيف مجهوداتهم لخدمة النص المسرحي حيث الالتزام بوجهة نظر مؤلف النص والاحترام الكامل للفكر الذي يعرضه من خلال نصه، وكذا الاهتمام والارتقاء بفن الممثل ليكون على مستوى المسؤولية المنوط بها.

وهكذا وفيما بعد الثمانينيات من القرن التاسع عشر أصبح الممثل النجم يتعامل مع بل يواجه برنامجا - ريبورتوار - له ثقله من ناحية التأليف كأعمال «إيسن» على سبيل المثال ولذا نجد أن

عرض مسرحي - لمسرحية ما - المناظر الخاصة به وكذا الأثاث والملابس والأدوات.. الخ دون اللجوء إلى (نفس الصالون الاحمر) الذي استخدم في أعمال سابقة.

6. أصبحت العلاقة مع النص إيجابية، بمعنى أن الكلمة يجب أن تكون مقالة ومؤداة، وليست مقروءة فقط، وفي كافة الأحوال يكون الطرح عن إطار ما هو مطلوب دون تزييد.

ومن ثم كانت مسؤولية الطرح الكلي على عاتق المخرج الذي يختار المساحة والفراغ كي يستخرج من تشكيل كافة العناصر وبشكل عضوي سلسلة من المعاني.

7. أصبح من الواضح وجود نوعية جديدة من الممثلين لديهم الثقافة والخبرة العملية المؤسسة على قدر من العلم بشكل يتناسب والطرح الجديد على خشبة المسرح حيث البساطة والطبيعية الأكثر عمقا في التعبير عن الحالة الداخلية للشخصية المعروضة في حركتها وسكونها وبعيدا عن أية تشنجات أو صراخ أو حركات عصبية هيستيرية لا طائل منها إلا انتزاع أهات المتفرجين والإعجاب الزائف.

## في إيطاليا

أما العرض المسرحي في إيطاليا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وحتى بدايات القرن العشرين قد اتفق في إحدى السمات الهامة مع العرض المسرحي في أوروبا من ناحية ظاهرة الممثل النجم، وقد اختلف عنه من ناحية أخرى في سمة أخرى لا تقل أهمية ألا وهي بزوغ فن الإخراج المسرحي وتدعيم واستقرار وظيفة المخرج، فلم



يكن أبداً ترديد الكلمات المكتوبة بشكل آلي، بل هناك شيء هام يعتمد على حاسة المسرح التي تعمل على تفجير الطاقات الإبداعية عند الممثل، وحين أحست أنها في غربة عن معاصريها لما وصل إليه حال فن المسرح قالت: «إذا أردنا إنقاذ المسرح، ينبغي هدم المسرح، وينبغي أن يجتاح الطاعون جميع الممثلين والممثلات..»

إنهم يسممون الهواء ويجعلون الفن مستحيلاً...» (21)

وتتمثل الرغبة في الإصلاح والتمرد على تقاليد النجومية.. في مجهودات الممثل «لويجي رازي L.Rasià الذي أدار مدرسة لفن التمثيل في (فلورنسا) ومع صغر سنه آنذاك عام 1882 حيث لم يتعد الثلاثين عاماً... وكان يجتهد بالدراسة والثقافة والاطلاع الواضح في أن يلقي تلاميذه قواعد وأسس فن التمثيل وكيفية بناء الشخصية بدءاً من الكلمة المنطوقة وانتهاءً بالاحاسيس بما في ذلك من حركة وإشارة، وهذا ما يتفق تماماً مع ما اشتهر به من اعتدال في عمله كممثل نجم أهتم بالتفسير الدرامي في عمله على خشبة المسرح.

«وكان كتابه عن - فن الكوميك - (1890) يمثل الجهد الذي كرسه حول الممثلين الكبار مثال - روستوري، روس، سالفيني - ل طرح ما هو مجهول عن ممثلي المسرح النجوم وخاصة الذين التصقت تقاليدهم المميّنة بفن الممثل، وكان هدفه هو الإصلاح بتجنب عيوب وعجرفة تلك النجومية» (22)

وكذلك كان هناك بعض الحالات النادرة التي قد استنارت بوجهة نظر خاصة في عمل المدير الفني بالتوجه إلى الاهتمام بعناصر ومفردات العرض

ممثلاً نجماً مثل «زاكوني» قد ركز في عمله وفنه على ما يمكن الاستفادة منه صوتياً وحركياً في قياس محسوب ومقبول في تصديقه من خلال أداء واع ومدرك لما يقوم به من عمل، وما هو يطرح رأيه عن فن الأداء بأنه «عند تعامل الممثل مع الدراما الحديثة يجب عليه أن يدرك ضرورة وأهمية الوعي بعمق المضامين والمفاهيم إلى جانب جماليات الأسلوب حتى يتأتى السمو الكلي في سهولة تامة» (19).. أما عن الممثلة «دوزي» فقد كانت تنظر بعين الاهتمام إلى العلاقة بين الممثل والنص المسرحي وكيف يكون الممثل نفسه سنداً هاماً لتفسير النص، وهذا يعتمد في الأساس على مدى مسؤولية الممثل النجم - مثلاً كانت تفعل هي - نحو برنامجها الذي يختاره من وجهة نظر تعتمد بدورها على الخلفية الثقافية والفكرية، والتي يتأسس عليها فكره وفنه، ومن ثم يتحمل مسؤولية الخلق والإبداع في عمله ما بين التقليد والتجديد. وهكذا كانت «دوزي» تستحدث دوماً الجديد بالنسبة لفنها كممثلة، فأحياناً كانت تتوصل إلى أن مفتاح الأداء لشخصية ما الإشارة والإيماء، وأحياناً أخرى يكون الصوت.. فعلى سبيل المثال «بالنسبة لمسرحية (زوجة مثالية) لما ركوبراجا... كانت نقطة الانطلاق هي التتبعيات الصوتية المتوسطة التي تتلاءم مع مضمون المسرحية.. وفي حالات أخرى كانت نقطة انطلاقها هي العمل على اظهار ما يمكن تحت السطح بالنسبة لسيكولوجية الشخصية الإنسانية للكشف عن البواعث السرية للسلوك حين قدمت شخصيات مثل نورا» (20).

فقد أدركت «دوزي» أن فن الممثل لم



للفرقه التي كونها عام 1925، وخلال هذه الممارسه لم يكن يسعى بأي حال من الأحوال إلى نقل صورة عن الطبيعة إلى خشبة المسرح، وإنما أراد أن يكون المسرح مسرحاً في محاولة لطرح ما تخيله هو نفسه.. بمعنى ألا يكون المسرح مقيداً بأن يعيد طرح الحقائق السطحية البسيطة الموجودة في الواقع المعاش، وإنما يكون بحثه حول الحقيقة الأعلى والأعمق من تلك... وقد جاب «بيرانديللو» في هذا الأفق عن طريق تحطيم نظامية تقليدية مقيدة للنص ونسقه، وقد أتى ببنية درامية جديدة للنص المسرحي بما في ذلك فكرة (المسرح داخل المسرح) تلك البنية التي تنسحب بدورها على بنية جديدة للعرض كذلك، فقدم لنا مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف 1921) التي كان لها أهميتها في الكتابة لمنصة المسرح، كما كانت بمثابة العمل الذي أوجد المكانة المهمة لبيرانديلو بين شعراء المسرح الذين وضعوا الأسس لنظرية - المسرح المسرحي teatro Teatrale فنجده وقد طرح عملياً ما كان يدور في ذهنه بالنسبة للعرض المسرحي والفراغ الذي يحتوي هذا العرض وكأن هذا الفراغ فراغ سحري يشكله الساحر بعصاه كما يحب ويرغب فلم يكن هناك شيء تقليدي بالمره مما أوجد سمات اللعبة المسرحية المكشوفة، ومن منطلق اللعب هذا «فهو يرفض الترتيب المنطقي الذي يؤدي إلى نهايات جمالية مقبولة بل ومحبوبة، ولكنه يؤمن بالترابط النشط والإيجابي بين الابداع والانعكاس النقدي شريطة أن يتكامل كل من هذين العنصرين في سريرة ومشاعر الفنان» (24)، إذن فقد عمل على كسر وتحطيم

المسرحي بعيداً عن سلبيات البطولات الفردية والنجومية المتسلطة.. ومن هؤلاء «إدواردو بوتيه» الذي أهتم بالنص المسرحي، وفن الممثل في آن واحد، و«جيوفاني إيمانويل» الذي كان هجومه منصبا على تقاليد الممثل النجم وما يتبع ذلك من اضطراب وفوضى تنعكس على العرض فكان سعيه لتحقيق انسجام وتناسق في العرض المسرحي متخذاً موقفاً واضحاً وحازماً ضد الأهواء والميول الجامحة عند الممثل.. أما «فيرجيليو تاللي» الذي كان ممثلاً وصل إلى مرتبة الممثل الأول ثم تحول إلى مدير فني.. قد اعتبره النقاد رائداً للمسرح المخرج في مسيرة المسرح الإيطالي، فيكتب أحد النقاد عن نشاط «تاللي» في البروفات والتدريبات فيقول: «إن الدراما تفتت إلى عناصرها الأولية من كلمات وحركات، ولكن في كل متوحد حيث الحياة الكاملة للدراما، ولذا فهي تأتي مدروسة ومختبرة في كل خيط من خيوط نسيجها، وهكذا خلّقتها للدراما، ولذا فهي تأتي مدروسة ومختبرة في كل خيط من خيوط نسيجها، وهكذا يخلّقتها الممثل من جديد بعد أن يقوم بتحليلها تحليلًا مستنيراً..» (23) فقد كان «تاللي» يسير بالمسرح الإيطالي نحو فن الإخراج من خلال التجربة الفعلية والرغبة الصادقة في تعديل مسار وحركة هذا المسرح بعد أن تحكمت فيه منافع فردية، وتقلبات مزاجية الممثل.. وعودة إلى «بيرانديللو» فإنه يعتبر النموذج لاتجاه بعض الكتاب الإيطاليين المنشطين لطرق جديدة للعرض المسرحي من خلال كتاباتهم المسرحية.. ومع تطور فكره وفنه اقترب كثيراً من فن الإخراج ومارسه في عمله كمخرج

## ستانيسلافسكى

لقد رأينا أن نختتم كلامنا بالحديث حول رجل المسرح الروسي «قسطنطين ستانيسلافسكى 1863 - 1938» لما كان له من دور هام في دفع عجلة تطور فن المسرح دفعات أفادت بل ومازالت تفيد رجال المسرح إلى يومنا هذا. فحين بدأ «ستان» في تأسيس (مسرح الفن) عام 1897 مع زميلة «دانشنكو»، لم يكن الأمر يختلف عنده كثيرا عن تلك التي أطلق عليها (الحقيقة الخارجية) عند «ماينينجن» وواقعيته، وكذلك على درب طبيعية «أنطوان» قد سار مخرجنا الروسي في تجاوز الصدق الخارجي إلى حقيقة تلامس دواخل الشخصيات حتى يكون ما يقدمه على خشبة المسرح أكثر صدقا... ذلك ما كان يخطط له في ثورته على التقاليد البالية التي سادت المسرح الروسي، وضد كل ما هو روثيني وزائف يسيطر على فن الممثل حيث الصياح والتصنع، ولذا رأى أن الممثل الطبيعي خير ملجأ له في تلك المواجهة، بل ومن الممكن القول بأنه استطاع أن يصل باتجاهه الطبيعي هذا وما قام به من تجارب وممارسات عملية، إلى حد الكمال في ارتباط فنه ارتباطا مباشرا وحييا مع مصادر الحياة، وكان في ذلك أقرب ما يكون مخلصا إخلاصا تاما لكل ما هو حقيقي، وقد نال شهرة واسعة من إخراجة لأعمال تشيكوف، تولستوى وشكسبير وغيرهم وخير مثال ما حققه في عرض مسرحية (طائر البحر) للكاتب المسرحي «تشيكوف» فقد راح يترجم لحظات السكون ببعض مظاهر الضوضاء الريفية كأصوات الحيوان والحشرات المميزة (..) وقد نجح العرض من وجهة

قيود تقاليد العالم البورجوازي وتقاليد بنيته الثقافية خاصة في المسرح وما به من واقعية وطبيعية، هذا وكما كانت مجهوداته الإبداعية وميوله الإخراجية مشاركة فعلية وفعالة في إصلاح مسار المسرح.

كانت اهتماماته بفن الممثل... فمن خلال كسر التقاليد المعمول بها. ويدخل في ذلك تمرده على الانفصال بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين - وخاصة في عمله المسرحي الذي تم جمعه فيما يسمى (ثلاثية المسرح داخل المسرح) (25) استطاع أن يستغل تمرده هذا في إحداث الاشتباك والمشاركة بين الممثلين والجمهور في الفعل الإبداعي لإنشاء عالم بديل عن الواقع المعاش ومقنع في الوقت نفسه، ولا تغفل هنا دور الممثل، وما يقوم به من عمل لضمان هذه المشاركة «فالممثل حين ينجح في أداء مهمته يحول الجمهور من مشارك سلبي إلى مشارك إيجابي في إنشاء الحدث المسرحي فالأداء الجيد يخلق المتفرج يشعر وكأنه في قلب الأحداث المعروضة أمامه ويدفعه إلى الاشتباك الجدلي مع العرض وجوديا ومعرفيا..» (26) ومن هنا كانت أهمية أن بيرانديللو قد حرص على أن يضع ثقته في الممثل مهما كان في ذلك من مخاطر، ذلك لأنه اقتنع تماما بأن هذا الممثل هو نائبه أمام الجمهور وكذا هو الذي يحمل خيالاته وأفكاره وتفسيراته المراد توصيلها إلى هذا الجمهور ومن هنا كانت الثقة والمخاطرة.. وهكذا كان يمد يده إلى الممثل مانحا إياه حقه في ممارسة إبداعاته من خلال وعى الممثل ذاته أيضا بجوهر العملية المسرحية كي تتضافر جهودهما في تجديد دماء المسرح.

وأصبح جوهر الإنسان شيئا مهما عنده... وبطبيعة الحال، ومن هذا المنطلق كان لابد وأن يتجه باهتمامه أيضا نحو الممثل وبفهم مستوى الاهتمام بالجوهر كون هذا الممثل إنسانا وهو الذي سيتولى مهمة التعامل والتجسيد والتعبير عن ما توصل إليه «ستان» من جوهر الحياة الداخلية للشخصية.. وعلى ذلك أراد أن يسمو بالممثل فوق ما يفرضه المنهج الطبيعي من محاكاة خارجية تاريخية كثيرا لا تتعدى المظهر.

ولذا فإن اهتماماته بفن الممثل قد اقتترنت «بما يعرف بنظرية التقمص والاندماج بمعنى حلول الشخصية الفنية محل شخصية الممثل، بعد أن تقتلها نهائيا من جذورها عبر سلسلة طويلة من التدريبات النفسية والعضلية، الأمر الذي يتناقض مع المنطق الطبيعي لفن الممثل: إنه محاكاة واصطناع، ويجب ألا يطغى على شخصية الممثل بحال من الأحوال» (27). ولكن (الحقيقة) التي كان «ستان» يرنو إليها أعمق بكثير من هذه الحقيقة الخارجية» (29).

ومما لاشك فيه أن اهتمام العالم بالدراسات النفسية والاجتماعية في تلك الفترة إبان نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، قد ساعدت كثيرا «ستانيسلافسكي» (ومسرح الفن) بصفة عامة في الوصول إلى مبتغاه، وأصبح الأمر يختلف كثيرا عما كان من تقاليد مسرحية بكل ما فيها من عيوب وأخطاء، ومن أشدها وضوحا ظاهرة (الممثل النجم) الذي ظل نموذجا للفردية المزهوة المغرورة، وكان كل ما يقدمه هو نفسه ذاته وشخصيته هو ليس إلا مضحيا بالدراما من أجل ذلك، فقد أتى «ستان» بطريقته كي يغير من هذا الهزل

نظر الجماهير للهدوء والتآلف والأداء التمثيلي الطبيعي المتكامل الذي ربط فقرات العرض وجعله جديدا كل الجدة، وبهذا الإخراج الجديد لاستانيسلافسكي لم يعد الإطار المادي المغلق لخلقية المسرحية معدوم الحياة كما كان مألوفا من قبل» (27).

ومما يذكر أنه في هذه المرحلة كان يضع خطته الإخراجية من واقع ما يقوم به من دراسة للنص دراسة جيدة مع المحاولة الجيدة الجدية في المطابقة الخارجية للواقع التاريخي لدراسات عدة للدكتور والملابس وغير ذلك، فكان يقوم بزيارة الأماكن الحقيقية، وخاصة التاريخية، وربما كانت تصل الأمور إلى حد استعمال اكسسوار حقيقي.. ولكن هذه البداية التي يمكن القول بأنها طبيعية المذهب، قد انتقل منها بسرعة إلى ما يمكن أن نطلق عليه (الطبيعة الروحية)

عند ستان حيث لم يعد الأمر مجرد نقل فوتوغرافي من الواقع، وإنما هو التعمق في الكشف عن واقع داخلي... إنه مسرح مناخ يهدف إلى تعريف الجماهير بظروف معينة، ومن ثم يمكن أن يعبر عن حالات حية للروح والعقل» (28) فذلك ما فطن إليه أثناء متابعته البحثية حول البيئة الخارجية لأحد أعماله (الأعماق السفلى) للمؤلف «جوركي» ففي تفقده لسوق «ختروف» للتعرف على الحياة الحقيقية للشخصيات استطاع أيضا حال الناس وسلوكياتهم في حياتهم اليومية أكثر مما استطاع المكان والأشياء، وعلى ذلك أصبح أكثر وعيا بالمعنى الداخلي للمسرحية... بمعنى أنه قد انتبه إلى شيء هام وأساسي.. ألا وهو أن هناك الجوهر، وأن الأمر لا يقتصر على المظهر فقط،

فماقتنع اقتناعا كاملا بأن الممثل الذي هو بشر - هو القلب النابض للنص المسرحي، ولذا بدأ عمله من الممثل ومعه معتمدا في ذلك على الفكرة الأساسية التي توصل إليها من دراسة النص، وهذا الأمر قد أتاح له «كمخرج فرصتين: فرصة الإبداع الوقتي، وفرصة الإفادة من الممثلين» (30) هؤلاء الممثلون الذين يدركون أهمية عملهم وليسوا مثل معظم (النجوم الكبار).

وعلى ذلك كان عمله معهم كمخرج يتميز بأن له أن يوجههم وعليهم طاعته في إطار الطريقة التي وفرت لكل طرف أداء مهمته بشكل إيجابي تجاه الطرف الآخر، وقد جعلت هذه الطريقة الفرصة مهيأة كي يتصرف الممثل، وكأنه يتصرف من ذاته، ومن هنا يكون إبداعه سعيًا إلى تحقيق وجود الشخصية بدمها ولحمها وفكرها أيضا على خشبة المسرح، بعد أن يطوع لها كل ما لديه من إمكانيات جسدية وروحية وعقلية بما يتناسب وبتواءم مع هذه الشخصية، وعلى ذلك يكون الممثل في عصرنا الحديث الفرصة كي يتبوأ مكانة لها أهميتها في العملية المسرحية، ورغم كل ما أحدثته التيارات والمدارس المرتبطة بفن التمثيل من بعده.. إلا أن تعاليم مدرسته قد ظلت وستبقى، لأهميتها بالنسبة لهذا الفن وطالما ظل الممثل هو محور الظاهرة المسرحية وبالنسبة لما بين «ستانيسلافسكي» والطبيعية فمن الممكن أن نخلص إلى أنه قد استطاع أن يكسبها دورا هاما في مسيرة المسرح العالمي، وفي تطوير فن الممثل وتأكيد أهمية دور المخرج في المسرح، فقد كانت الطبيعية هي نقطة العبور من واقعية خارجية اهتمت بالدقة الخارجية... إلى واقعية داخلية عنده، وقد

ويأخذ بيد الممثل إلى أن يذهب إلى الشخصية، ويدخل في اهائها ليولد فيها من جديد فتتحقق الشخصية بطبيعتها الأكثر قربا للحياة والحقيقة.

ومن هنا يتضح أن «ستان» في تركيز اهتمامه حول فن الممثل، كان على عكس «أنطوان» الذي فضل أن يبدأ عمله من البيئة المنظرية ثم يحدد كل شيء بعد ذلك، والقول بأن «ستان» على عكس من سبقه، إنما يعني أنه قد اتجه إلى ما يعينه على الوصول إلى هدفه ألا وهو الممثل، وفن الممثل، ذلك العنصر الحي الطبيعي أيضا، والذي يمكن من خلاله وخلال صدقه الفني أن يعبر عن الواقعية الداخلية للشخصية.

ويلعب الحس المسرحي الذي تمتع به «ستان» دورا مهما في تكوين نظريته الشمولية إلى الظاهرة المسرحية التي لم يهمل باقي عناصرها حيث أدرك أنه من المفيد أن تكون دوما في خدمة الممثل وتؤازره في عمله، فكان اهتمامه بالنص المسرحي يدرس مفرداته وصولا إلى مفهوم الفكرة الأساسية - تلك الفكرة المسيطرة على العمل - التي يرصد لها أسانيدها من النص ذاته، ومن ثم يستطيع أن يوظف باقي عناصر الإخراج من إضاءة وموسيقى وديكور وأزياء لتجسيد تلك الفكرة. وفي مقدمة هذه العناصر بطبيعة الحال الممثل فيعمل جاهدا على توجيهه كي يصل به إلى أفضل حالات الإبداع مساندا إياه بكل ما وفره له من ظروف معطاة على خشبة المسرح حيثما وفرته لذلك باقي العناصر، وعلى ذلك نجد أن من أهم ما توصل إليه هو فن التعامل مع الممثل فقد أدرك أنه يتعامل مع قدرات وطاقات لها بل يجب أن يكون لها المساحات الإبداعية التي تخصها، ومن ثم تكون الاستفادة منها،



العروض المسرحية التي كان عمادها - الممثل النجم .

- توافق وانسجام المحور الثاني ألا وهو - بدايات فن الإخراج - مع الثورة تلك - وحركة التمرد على السلطة التي تتمتع بها - الممثل النجم - مما أفاد حركة المسرح نسبة للعرض المسرحي عامة، وفن الممثل خاصة، حيث صار كل من الأمرين فنا له من الأسس والقواعد التي كان من الواجب دراستها وتدريسها، وبطبيعة الحال من الواجب تدريسها، وقد حافظ عليها، وعمل على تأكيدها وترسيخها الكثير من فناني المسرح ورجاله المخلصين لهذا الفن .

- إن كافة الجهود التي بذلها رجال المسرح في معارضة تقاليد - الممثل النجم - وكذا في معارضة ومواجهة النقل الحرفي من الواقع مباشرة كأسلوب للعرض المسرحي... ما كانت إلا لتؤكد على أن الفن هو تقطير جوهري للحياة بعيدا عن الصناعة البازعة التي تسعى إلى إبهار المتفرجين وهتاف المعجبين .

لأنه من إيجابيات التأثير المتبادل بين العرض المسرحي، وفن الممثل، كان التوافق والاتفاق حول الاعتراف بوظيفة المخرج المسرحي، فما كان يحدث خلال المسيرة كان بمثابة بواعث وأسباب تدفع إلى ضرورة التوصل إلى إيجاد دور مرشد ليس فقط على المستوى النظري بل وأيضا يكون في مواجهة مباشرة مع الممارسة العملية.. مما أفاد كثيرا فن الممثل ومنحه الفرصة لممارسة ابداعاته بتدعيم من المخرج الذي هو مؤلف العرض حيث أصبح صياغة جديدة للكلمات النص على خشبة المسرح .

- وعلى ذلك يجب التواصل مع التراث المسرحي العالمي على المدى الطويل والمستمر المنتظم، ومن خلال تناول علمي

كان لها شأنها في الاهتمام بالجواهر والحقيقة الداخلية أو فنلنقل الحالة الداخلية وكيفية التعبير عنها، والتي أطلق عليها أيضا (الطبيعية الروحية)، والتي كانت بمثابة أفضل ساحات العمل الإبداعي لمبدعي المسرح، وعلى رأسهم المخرج وفن الإخراج، والممثل وفن التمثيل .

## خاتمة

لا شك أنه مما تقدم يمكن التوصل إلى أنه على مدى مسيرة العرض المسرحي، في الفترة المشار إليها، كان واضحا التأثير المتبادل بينه وبين فن الممثل - فمنذ أن تسلط الممثل النجم على العرض المسرحي، وكانت سيطرته على كافة مقاليد، كانت الثورة ضد كل ما يطرحه هذا التسلط من زيف وخداع، بل وكانت الثورة تلك كامنة حتى في صدور الممثلين النجوم القلائل الذين أدركوا قيمة عملهم وقيمة إخلاصهم له، ويمكن القول أيضا إن ما حدث كان لصالح العرض المسرحي، وفن الممثل أيضا.. ومن ثم تجدر الإشارة إلى أن هذا كله قد تأتى نتيجة لعدم الرضى بالنجاحات الزائفة التي اعتمدت على كل ما هو زائف من صياح وصراخ وحركات هيسستيرية ربما كانت تنال ماتناله من إعجاب الجماهير .

لذا فالتأثير المتبادل الذي أشرنا إليه رغم ما كان له من سلبيات، إلا أنه كثيرا ما تحول إلى شيء إيجابي أفاد الطرفين - العرض المسرحي، وفن الممثل - ونوجزه فيما يلي :

- إن سيطرة الممثل النجم على العرض المسرحي وبسلبياتها كذلك كانت محورا هاما بل من أهم المحاور الديناميكية الفاعلة التي أدارت حولها حركة التمرد على تلك



لأهميتها أيضا في تفجير الطاقات  
الابداعية في إطار الأسس والقواعد التي  
يتأسس عليها هذا الفن ، وخاصة عند  
طلّاع فن التمثيل ونعني بذلك دارس هذا  
الفن والذين يشكلون أهم أعمدة الحركة  
المسرحية مستقبلا .

- يجب التأكيد على أن فن التمثيل هو أولاً وأخيراً عمل له أهميته الكبرى في الوظيفة المنوط بها فن المسرح - مهما تواترت عليه من الأفكار التجريبية - ولذا على كل من يمارس هذا الفن أن يكون واعياً مدركاً لهذه الأهمية، ومن ثم عليه الاهتمام بمفاهيم ومضامين ما يقوم به من أعمال مسرحية من حيث عدم إهمال الناحية الفكرية في عمله كممثل حتى نرقى بالفن المسرحي عامة وبفن الممثل خاصة.

## الهوامش والمراجع

محمد عزيز رفعت القاهرة ، الدار المصرية  
للتأليف والترجمة.

(2) أحمد زكي ، عبقرية الإخراج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ١٩٠.

(3) سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة 19، 1979، ص 64.

(4) المرجع السابق، ص 25.

(5) أحمد زكي، المرجع المذكور، ص 30

B.Cuminetti, *Lattare* in AA.VV, (6)  
Idiscorsi del teatro, Milano, Università  
cattolica, 1982, p. 144.

F. Angelini, op. cit., p. 71. (20)  
(21) إدوارد جوردين كريج، في الفن المسرحي، ت: درني خشبه، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، 1960، الطبعة الثانية، ص 102.

F. Angelini, op. cit., p. 219 (22)  
Leanardo Bragaglia, Pirandello ei (23)  
suai interpreti, Roma, Bulroni, 1982, p. 134.

Ettore Marrali, ed altri, teatro: tea- (24)  
ria eprassi, Roma, la nuova Italia

Aciintifica, 1986, P. 53.  
(25) اشتملت ثلاثية (المسرح داخل المسرح) عند بيرانديللو على ثلاث مسرحيات هي على التوالي:  
- ست شخصيات تبحث عن مؤلف عام 1921.

- كل على طريقته عام 1925  
- الليلة ترتجل عام 1930  
وقد أظهرت هذه الأعمال البنية الدرامية الجديدة التي استحدثها بيرانديللو، وكذلك فكرته حول المسرح داخل المسرح، وذلك ضمن ثورته على البنى الدرامية الزائفة التي تأسس عليها المسرح البورجوازي.  
(26) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ت: د. نهاد صليحه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص 215.

(27) أحمد زكي المرجع المذكور، ص 44  
S.D 'Anico, op. cit., P. 195. (28)  
(29) سعد أردش، المرجع المذكور، ص 70،  
وللمزيد راجع ق. ستانيسلافسكي، إعداد الممثل، ت: زكي محمد العشماوي وأحمد محمود مرسى، دار نهضة مصر، القاهرة.

(30) سعد أردش، المرجع المذكور، ص 73.

.. مثل: دافيد جاريك (1717 - 1779) في المسرح الإنجليزي واهتماماته بالأداء والبعد عن المغالاة.. وللمزيد يمكن الرجوع إلى:

S.D'Amico, Storia del teatro drommatico, due vol, plama Bulroni, 1982.

(8) سعد أردش، المرجع المذكور، ص 43.

(9) أحمد زكي، المرجع المذكور، ص 33.

(10) Franca Angelini, Teatro e spetpaco nel primo Novecento, Roma, la tersa, 1988, p. 142-3.

وللمزيد يمكن الرجوع إلى Roperto Alonge, teatro spettacolo nel secondo ottocento, Rome, la tersa, 1988.

(11) للاستدلال على كيفية تكوين المنظر المسرحي بما يحتويه من أثاث وخلافه آنذاك، ووفقا لعمومية الأوامر التي يصدرها المدير الفني - المسؤول عن العرض يمكن الرجوع إلى النص المسرحي المسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» حيث يتم هذا في أحد المشاهد كدليل يطرحه بيرانديللو لادانة مايدور في المسرح البورجوازي:

لويجي بيرانديللو، ست شخصيات تبحث عن مؤلف، ت: محمد اسماعيل محمد، القاهرة، دار النهضة العربية 1967.

S.D'Amico Storio del teatro drommatico, vol II, Bulromi, Rome, 1982, p. 138.

F. Angelini, Op. lit., P. 144. (13)

(14) سعد أردش، المرجع المذكور، ص 57.

S.D'Anico, Op. cit., P. 173. (15)

(16) سعد أردش، المرجع المذكور، ص 60

(17) سعد أردش، المرجع المذكور، ص 63

S.D'Amico, Op.Cit-, P. 104.

E.Zacconi ed altri, L'attori, Torino, (19)

1947, I.P. 80, in F. Angelini, op cit, P. 64.

# السينوغرافيا الرومانسية

• د. عبد الرحمن دسوقي

المعهد العالي للفنون

المسرحية / الكويت

ويعرف معجم أكسفورد الأدبي «الرومانسية» بأنها، إعجاب خيالي، تتميز وتكتنف التعبير أو الاستهواء، أو الإيحاء بـ، أو الاتحاد بالخيال والبطولة، والفروسية.. إنها شيء ما بعيد عن مشاهد وواقع الحياة العادية المألوفة (3). بيد أن هذا التعريف غير كامل، ولا يحدد معنى بعينه، مما يزيد الموقف صعوبة.

ويرجع أرنست برنبوم Ernest Brun-baum، الصعوبة في تعريف مصطلح الرومانسية إلى أنها ليست فلسفة منظمة (4)، في حين كتب كيرش يقول: «إن الرومانسية مثل الكلاس «مصطلح»، يبدو أن أية محاولة لتعريفه لا تفلح تماماً في إقناع الذات أو الآخرين، ويذهب د. عبد الواحد لأولوة، إن الرومانسية أكثر المصطلحات الفنية صعوبة في التعريف ومن يحاول تعريفها يدخل في مهمة خطره راح ضحيتها كثيرون (5).

وتجدر الإشارة إلى أن البحث الذي أعده لillian Farst عن

بداية يعرف مارسيل فريد فون السينوغرافيا بأنها فن تنسيق فضاء خشبة المسرح والتحكم في شكله، بهدف تحقيق غاية العرض المسرحي - الدرامي أو الغنائي، أو الراقص، الذي يشكله إطاره (المادي) الذي تجري فيه الأحداث (١) - كما يهدف إلى صياغة تصوير وتنفيذ تصميم لمكان العرض، وكذلك عرض المكان الخاص بالعمل الفني المطلوب تقديمه على المسرح (2).

رومانسيين، ذلك أن الرومانسية نمط من أنماط الشخصية ذات طابع حساسة أو انفعالية، تفضل اللون على الشكل، والغريب على المألوف، شغوفة بالتجديد والمغامرة، تحب الغوص، وتعشق أن تعيش في قلق وخطر، وتولع بالفريد لدرجة الغرابة(8).

يذكر د. كمال رضوان أنه عندما نبحث عن معنى مصطلح الرومانسية يجب أن نميز صفة الرومانسي من خلال أمرين، الأول بمعنى ما يرتبط بالعاطفة والمغامرات، الخيال، والثاني هو المدلول الذي ينطبق على حركة أدبية بما فيها من عقائد واتجاهات وأمان ورغبات(9). ويتفق هذا التفسير مع ما قاله أكبر شعراء الرومانسية نوفاليس(10) (1772 - 1801) في أن عندما يضاف على الشيء التافه معنى رفيعا، وعلى المألوف مظهرا غريبا، وعلى المعروف ثوب المجهول، وعلى النهائي المحدود صفة اللانهائي الممدود. فإنه في هذه الحالة يلجسهم جميعا ثوبا رومانسيا(11).

وفي الواقع أن هذه التعريفات لا تخلو من الاضطراب والضيق، فليس بين التي قدمها مجموعة النقاد، ما يبدو خاطئا بالمرة، إذ يمكن تسويغ كل منها بالرجوع إلى أعمال وآراء بعينها، ومن ناحية أخرى، ليس بينها ما هو صحيح كليا ومقتنع.. إذ كان ثمة استثناءات دائما ومشاكل أيها يقبل بوصفه الأفضل - أو الأقل سوءا.

وتجدر الإشارة إلى أن كلمة رومانس أو الأثر الأدبي الذي يشبه الحدوتة Romance في هجاء اللغة الفرنسية القديم، والرومانس كما كانوا يعرفونها في العصور الوسطى تلك القصة الطويلة التي تصور المجتمع الارستقراطي(12).

كان لأدباء كل من ألمانيا وإنجلترا الفضل في انتشار مصطلح الرومانسية في الفكر الأوروبي، ففي الفلسفة كان إيمانويل كانط

تعريف مصطلح الرومانسية، قد جمع من الواقع كل ما قيل في هذا المجال من قبل النقاد والفنانين والأدباء أنفسهم، ويورد الباحث عددا من هذه الآراء لتحديد معالم المذهب الرومانسي الذي ساد في الأدب والفن والفلسفة.

ذكر جوته أن الرومانسية مرض والكلاسيكية صحة، في حين يرى برونتير أن الرومانسية حركة تكرم ما رفضته الكلاسيكية، وأن الرومانسية هي اضطراب الخيال، هياج الشطط، موجة عمياء من الغرور الأدبي. بينما يرى هاينه أن الفن الكلاسيكي، يصور المحدود، أما الفن الرومانسي يوحى باللامحدود.. وعموما يكون الشيء رومانسيا عندما يكون عجيبا، أكثر من كونه محتملا، أو بعبارة أخرى يخالف المألوف في سياق السبب والنتيجة، حبا بالمغامرة، وأن الرومانسية افسحاح من الخبرة الخارجية للتركيز على دواخل النفس البشرية، وهي أيضا إيقاظ حياة وفكر القرون الوسطى، وأنها الولع بالمفترض، وأن المزاج الكلاسيكي يدرس الماضي، بينما الرومانسية تهمله، وأنها انبعاث العجب وإضافة الغرابة إلى الجمال، كما أن الرومانسية في كل وقت هي فن اليوم، والكلاسيكية هي فن السابق، إنها عاطفة أكثر منها عقل؛ القلب في مواجهة الرأس، فهي تطور يفوق المألوف بحاسة الخيال، والرومانسية في كل وقت هي فن اليوم، والكلاسيكية هي فن اليوم السابق، إنها عاطفة أكثر منها عقل؛ القلب في مواجهة الرأس، فهي تطور يفوق المألوف بحاسة الخيال، والرومانسية هي أخيرا ذاتية، وروح معارضة ضد كل ما سبقها مباشرة(7).

لا شك أن هذه التعريفات مرتبطة بالمزاج الرومانسي الذي يعرفه د. عبد المنعم الحفني بأنه مزاج أساس لا دخل للثقافة فيه، فالناس تولد إما كلاسيكيين أو



(1724-1804) قد جاء بالفلسفة المثالية من جديد، بعد أن غلب التيار الفلسفي على النشاط الروحي في أوروبا كلها نتيجة حروب لويس الرابع عشر (1638-1715) والتي أنهكت فرنسا، وتركت فيها أنواعا من البؤس؛ فاشتغل ذو القلم بعلاج المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية. وكان معظم كتاب هذا العصر فلاسفة أمثال هولياخ. (1723-1789)، الذي يعد أشد فلاسفة حركة التنوير إنكارا للدين، وديدرو (1713-1784) الكاتب المسرحي والروائي والشاعر والناقد الفني والفيلسوف الموسوعي، وفولتير (1694-1778) الذي جاءت أغلب كتاباته الأدبية فلسفية المنحى والتناول، والتي أوقعته في صدام مع الملكية والإقطاع والكنيسة، أفضى إلى نفيه خارج فرنسا، ورسو (1712-1778) الذي قامت فلسفته على نقد شديد للمدينة الأوروبية بما تفرضه على الإنسان من حاجات وأهداف مزيفة تنسيه وإجابته كإنسان وتجعله ضحية تناقضاته الداخلية، ودالامبير (1717-1773) الموسوعي الذي رد الأخلاق إلى الحاجات الإنسانية.

وكوندرسيه (1743-1794)، وهو الوحيد في هذه المجموعة الذي شارك في الثورة الفرنسية، ومن المؤمنين بالعلم وبسجية الفن الاجتماعي.

لقد ألف من هذه المجموعة من الكتاب والفلاسفة «جماعة الموسوعة»، التي غلب عليها حرية الفكر والتحلل من الثقافة ومن الدين، فكانت حركتهم هدمًا وتمهيدًا للثورة الفرنسية التي تعتبر بحق جد المذهب الرومانسي (13). ولقد كانت هذه الجماعة على اتصال بالثقافة الإنجليزية وخاصة هيوم (1711-1776)، الذي اتخذ موقفا مضادا للحركة الرومانسية حين وصفها بأنها تفسد ذوق المجموع، لأنها تفعل فيه فعل المخدر الذي لا يستطيع أن يستغني عنه إذا تعود (14).

بيد أن موقف هيوم الفلسفي تجاه الرومانسية، تمثل في كتابه «رسالة في الطبيعة الإنسانية»، فقد كان المؤثر الحقيقي الذي دفع بكانط من سباته، حين أجاب عن مشكلات أثارها حول الزمان والمكان والعلية والجوهر، والهوية والشخصية والعقل العلمي، حين أراد أن ينشئ علما تجريبيًا، يستخدم فيه المنهج التجريبي، فذهب كانط إلى أن العقل، وإن باستطاعته شرح العالم المادي، فإنه لا يستطيع أن يكشف عالم ما وراء المادة، لأن ذلك منوط بالتجربة الفردية، والشعور الداخلي والحدس.

كان معظم الفلاسفة الرومانسيين من الألمان قد استلهموا جميعهم كانط الذي استطاع بمثاليته أن يفرق، بل ويميز بين الأشياء كما هي في العقل، وكما هي في الظاهر، ويحل التناقض بينهما بملكه تكاد تكون هي الحدس أو الإيمان، فكان شوبنهاور الذي رفض عالم الظواهر والإدراك الحسي، وقال بالإرادة العمياء التي تحرك العالم بوصفها الحقيقة، وأنها أيضا قوة غير عاقلة وغير سارة (16).

وفي مقابل تشاؤم شوبنهاور كان تفاؤل هيغل الذي قال بالروح والمادة أو بالواقع واللاواقع، واستخلص منطق الجدلي القائم على الأطروحة ونقيضها الذي يتجاوزها في صيرورة تاريخية أبدية هي الغاية في حد ذاتها، وصارت بذلك الفلسفة الرومانسية متعالية تقول بالروح والحدس. بدأت الحركة الرومانسية في الفن والأدب في أواخر القرن الثامن عشر على الرغم من وجود أمثلة سابقة منفردة ذات ملامح رومانسية، واستمرت من القرن التاسع عشر، وكان الاتجاه الكلاسيكي العقلي، قد أفسح المجال إلى وجهة نظر واسعة اعترفت بمطالب النفس والعاطفة والشئ القابل للنقد، فاحتلت الخيالية مكان الروح والمزاج والشجن مكان العقل (17).

بهم، وأنهم من العتب أن يظلوا بعيدين عن تفكير الفلاسفة والأدباء والفنانين، ذلك أن مشاكل النفس البشرية لا تصدر من طبيعة ضرب واحد من البشر هم نبلاء القوم وملوكهم فحسب، وإنما تبدو أيضا في الإنسان البرجوازي.

ووفقا لذلك أخذت الرومانسية تحتفل بالفردية - أي إبراز فردية الإنسان والاختلاف الذي يميزه عن غيره، وأصبح الفنان الرومانسي قادرا على طبع أعماله بطابعه الخاص، بما يعبر عنه من عواطف يخفق بها قلبه، وصور يموج بها خياله (20)، فأخذ يحطم ويشوه ويبالغ بما يتفق ومزاجه وحالته الوجدانية، الأمر الذي دفع بالشاعر الألماني جوته (1749 - 1832) إلى القول إن الرومانسية تنطوي على مبدأ المرض (21)، ذلك أن الفنان لم يكن يحس بأنه ينتمي لمجتمعه، ومن ثم جاءت تجاربه «ذاتية» يقف فيها الفرد وحيدا في مواجهة العالم وينتابه نتيجة لذلك إحساس بأنه كيان ناقص غير مكتمل.

ولعل أهم ما تناوله الرومانسيون بالتغيير هو التعبير عما يكتنف الذات من عواطف وأحاسيس بالإضافة إلى الاهتمام بمفهوم الحرية في الفن والأدب، صار منذ ذلك التاريخ أن ذلك المفهوم لم يعد تنفرد به فئة محددة من طبقات المجتمع، بل أصبح حقا مكتسبا للجميع، فمنذ أن دعت الرومانسية دعوتها، لم يعد الأدب والفن نشاطا اجتماعيا يسترشد بمعايير موضوعية تقليدية، بل أصبح نشاطا قوامه التعبير الذاتي الذي يخلق معايير الخاصة، فكل تعبير هو عمل شخصي فريد لا يقبل الاستبدال، وهو يحمل في ذاته قوانينه ومعايير الخاصة (22).

وفي مجال الدراما كانت مشكلة التجديد قد بدأت مع الربع الثاني من القرن الثامن عشر، حيث اتخذت عدة محاولات لتبديل المسرح التراجييدي، فأدخل عليه فولتير

كانت حياة الغرب قبيل أواخر القرن الثامن عشر سكونية، متخذة بوجهة نظر بارمانيديس (18) الأيلي، القائلة بأن أهم العوامل في الحضارة البشرية، قوانين الأخلاق والمنطق والمثل العليا للحق والخير، ومصير الإنسان - كل ذلك كان الغرب يراه ذا دلالة واحدة لا تتغير، مما دعا الأسقف بتلر (1692 - 1752) إلى القول «إن الأشياء والأفعال هي، ما هي عليه، ونتاجها ستكون ما ستكون عليه، فلماذا إذن نود أن نخدم أنفسنا؟ تلك العبارة كما يقول د. عز الدين إسماعيل (19)، كانت تلائم التفكير الإنساني حتى القرن الثامن عشر، ولم تتوافق بحال من الأحوال مع الروح الرومانسية الجديدة التي جاءت نتيجة التحولات الاجتماعية والاقتصادية في تركيبة المجتمع الأوروبي، فالأفكار الرومانسية وفقا لتطور الفكر الفلسفي، يبدأ في زحزحة الأسس التي يقوم عليها بناؤه الاجتماعي، ليأخذ في التخلص من بعض العادات والتقاليد والمثل والقيم والشرائع التي تحجرت مع مرور الزمن، وأصبحت تقف حائلا دون تطور المجتمع وسعادة أفراد.

وتجدر الإشارة إلى أن طبيعة المجتمع الأوروبي إبان المذهب الرومانسي كانت تتكون من ثلاث طبقات، الأولى طبقة الحكام والنبلاء والأشراف، والثانية طبقة رجال الدين، والثالثة الطبقة العاملة التي تشتمل على الفلاحين والبرجوازية الصغيرة التي كانت مناوئة لطبقة الامتيازات من النبلاء ورجال الدين لتصادم مصالحها معهم. إذ كانت تقع عليها أعباء الضرائب وأعمال السخرة والحروب، وقد أفرزت هذه الطبقة فئة من أبنائها كان لها دور رئيسي في الاقتصاد والتعليم، وعرفت بالبرجوازية حتى استطاعت أن تفرض سيادتها وسيطرتها على المجتمع، ونادى أبنائها من الفلاسفة والأدباء والفنانين بضرورة الاعتراف

الركوكو قصص الحب التي تميز بها مصالح الطبقة الارستقراطية في القرن الثامن عشر، بينما كانت الرومانسية في الفن استجابة لسلوك الطبقات الوسطى الصاعدة.. والتي كانت لها أكبر الأثر فيما بعد لتحويل مسار الفن بعامته، وجعله يعبر عن آمال ورغبات هذه الطبقة والخروج بالفن من التأثير التقليدي الأكاديمي المتوارث من قبل اليونانيين والرومانيين وعصر النهضة.. وكان على الفنان أن يقود معركة ذات شقين الأول يتمثل في محاربة التعاليم الأكاديمية والطابع الارستقراطي، أما الثاني فيأتي في تحرير ذاته ودراسة كيانه الدفين والتعبير عنه.

وتجدر الإشارة إلى أن الرومانسية التي أوجدتها البرجوازية الصاعدة، قد عانت هي نفسها من تسلط هذه الطبقة الجديدة، فكانت الرومانسية في الواقع تواجه أيضا نموذج الفرد البرجوازي، ملك الساعة المتسلط الانتهازية، النفعية، المتعطش إلى النقود والجاهل على حد تعبير زينب عبد العزيز (26).

انتشرت الرومانسية في الفن من البداية لدى الفنانين الإنجليز والألمان، فكان كونستابل (1776 - 1837) الذي يعتبر أول من أدخل نضارة اللمسة وتقسيمها، بينما دفع وليامز ترنر (1775 - 1819) برومانسيته إلى حد التعبير عن مآسي الجنس البشري ونزعاته، بينما تعرض جون فوسلي (1741 - 1825) إلى عالم الحلم وما هو فوق الطبيعة ولامس حدود الجنون، وكان كسبار ديفيد فريدريك (1774 - 1840) دائم البحث عن أي مخرج - لذلك تنظر معظم شخصياته نحو خلفية الصورة وكأنها تبحث أو تتطلع، ثم يوجين دلاكروا (1798 - 1863) الذي تكمن عظيمته كمصور للطبيعة، لأنه لم يقم بنقلها كما هي، بل ابتعد عن ذلك التقليد السائد في تلك

الذي كان شغوفاً بشكسبير الذي سبقه في النهج الرومانسي. كثيرا من اللون والحركة والقضايا الأخلاقية السياسية والدينية الجديدة بأن تنوع المحتوى، بينما حاول مرسيه Mercier في نفس القرن كتابة المسرحية النثرية الشعبية في حين ذهب ديدرو إلى كتابة المسرحية البرجوازية (23). كان الركوكو هو الطراز الأوروبي السائد في القرن الثامن عشر، على الرغم من أن التنظيم أو التكوين - يبدو وللوهلة الأولى مشابها لتنظيم أعمال التصوير الباروكي، فإن الإحساس والطراز مختلفان في الطرازين تماما، ذلك أن الرقة والسحر قد عمت الأسلوب والتعبير بمعظم ابتكارات الركوكو في فن التصوير خاصة، وبقيّة الفنون الأخرى من نحت وأثاث وتصميم داخلي عامة.

تمثلت موضوعات طراز الركوكو في تصوير المناظر الخيالية والغرامية مصورا بها كيوبيد وفينوس ومناظر شخصيات شرقية وحيوانات خيالية ترمز إلى نقائص الطبيعة الإنسانية؛ فطراز الركوكو كما وصفه برنارد مايرز، هو متعة على العكس من فن الباروك الذي وصف بأنه فن وقور وقوة تنفذ بطرق متنوعة ملائمة (24).

ومع الجزء الأخير من القرن الثامن عشر والجزء المبكر من القرن التاسع عشر ظهر نوعان من الطرز الفنية، الأول تمثل في الكلاسيكية الجديدة، والثاني الفن الرومانسي، فقد كان الأول رد فعل لسحر وفن الركوكو، بينما جاء الطراز الثاني - على الأقل - كرد فعل للشكليات التي كانت عليها الكلاسيكية الجديدة (25).

بيد أن الطرز ليست فقط رد فعل لطرز أخرى سابقة عليها؛ فهذا يجعل الفن مستقلا عن التاريخ بوجه عام - فهي أيضا رد فعل للعصور التي أتت بها بأصولها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية، فقد عكست نعومة طراز

من الناحية الجمالية والمعمارية، إذا استخدم فيه الكثير من الأناقة والذوق بعد أن ولى عصر الباروك، كما زاد عدد المسارح التي أنشئت في أوروبا بعد اتساع الحركة المسرحية نتيجة الإقبال المتزايد على العروض الدرامية من قبل الطبقة المتوسطة التي وجدت متنفسا لها من جهة واستخدام الإضاءة من جهة أخرى، مما ترتب على ذلك إعادة تجهيز المسارح الموجودة لتتسع للأعداد الكبيرة من جمهور المشاهدين.

وفي مجال السينوغرافيا كان المنظر الريفي الأساسي عند سرليون خاضعا للتغيرات التي لم تكن في الحسبان، فقد أتاحت الإمكانات الجديدة لتغيير المشاهد (30)، فوائد كثيرة للسينوغرافيين حيث جعلتهم أكثر مرونة في التغيير، وأتاحت لهم تحولات مشهدية ومنظرية جديدة. وتعد سينا ماريتيما - Scena Maritima - جغرافيا وصخورها المرتفعة التي تحف بالنهر، أشهر المناظر الشائعة في القرنين السادس عشر، وفيها تعتمد السينوغرافي أن يجعل العناصر المثلثية (الأشجار) خارج النسب القياسية (المنطقية) - Scale. مع البيوت والقلاع التي تجميلهم وتزينهم (31). وقد أدخل عدة تغييرات على المشهد الحقيقي في الكتب التي تمثل المهرجانات المرسومة في القرن السابع عشر حيث استخدمت في أوبيزيس لبرميونا التي عرضت عام 1636 وظهر فيها نبتون وفيوس وهما جالسان في عربة تجرها الأوز ويظهر فيها أيضا إيجيوس على صهوة جواده يضارع الأمواج بثبات (32).

وهناك تعديلات لا تحصى على موضوع هذه المسرحية (سينا ماريتيما) التي اعتبرت واحدة من أصل أثني عشر موضوعا مقررًا في السينوغرافيا الباروكية (33).

الفترة، من أن على الفنان ألا يظهر سوى ما يراه فعلا، بل راح دلاكروا يعبر عن روح الطبيعة وعن انعكاس وانطباع وترباط الطبيعة في وحدتها المتكاملة، كما في لوحته «مذبحو شيو». حيث حقق دلاكروا في هذا العمل، ذلك الفن الذي يناشد شيئا ما، ما وراء نطاق المصالح المباشرة للجنس البشري، ومنذ ذلك الحين، أصبح ما وراء نطاق الإدراك عالما من الخيال الجامع (27)، ذلك أن أجمل أعمال الفن، كما ذهب دلاكروا نفسه هي التي تعبر عن الخيال الجامع المطلق للفنان (28).

كذلك عكست لوحات جويا (1746 - 1828) نزعته الرومانسية وعبرت عن خصوصية غير مألوفة في التصوير، وعالج جويا المشاعر البشرية على نحو جمع بين العنف والرقعة، وبين الواقع والحلم، فرسم المردة والمسيوخ والمجرمين، وربما كان جنوحه إلى الوحوش والذائل تعبيرا أيضا عن المرارة التي كانت طابع الحياة الإسبانية في عصره.

هناك ثمة مقارنة يمكن تساعدها على استخلاص الملامح الرومانسية في فن التصوير، فالتصوير الكلاسيكي من حيث التنفيذ الفعلي يبدو ذا ألوان باردة وأشكال جامدة محكمة تتأكد فيه الخطوط الخارجية، أما ألوان التصوير الرومانسي فغالبا تأتي دافئة وبأشكال متشعبة، ولا يتأكد الخط في العمل كلما كان ذلك ممكنا وحينما يكون العمل الكلاسيكي فخما متحفزا تنعدم فيه الحركة بشكل متعمد يكون العمل الرومانسي ممثلا بالاثارة الجسيمة (29).

حفل العصر الرومانسي باكتشافات علمية واسعة منها الرياضيات، والصلة بين الظواهر الكهربائية والضوئية، والنسبية، والفلك والذبذبات الضوئية والموجات الكهربائية، والمتفجرات، وكان عصر الإصلاح في المسرح في نفس الوقت



الأعمال المسرحية ولم يلبث أن خلف والده كمصمم أول لمسرح هوفت بعد أن قضى والده اثنتين وثلاثين عاما في تولي هذا المنصب وأصبح مستشارا لكثير من دور الأوبرا والمسرح في ألمانيا(35).

قدم سيمون كواقليو تصميمًا ذا ذوق رفيع هو «الناي السحري» لمسرح هوفت بميونخ وبه بلغ مرحلة النضج الفني، بعد أن امتزجت آراؤه عن الكلاسيكية الجديدة بالنفحات الرومانسية، ثم عاد بعد عشرين عاما وقدم تصميمات جديدة للناي السحري غمرها بالخيال، وفي تصميمه لمناظر ملكة الليل (1818) التي أعدها لأوبرا ميونخ فيه كساء من النجوم تذرؤه الرياح، وهلال يحمي ويستتر ملكة الليل من المجموعة عن الشريرة الموجودة في هذا الغطاء من الغيوم المطبقة. إن هذا التصميم مشابه لفن الرسم السائد في ميونخ حيث التوزيع الحر للخطوط الدائرية للسحب وشكل الخلفية كما تبدو الشخصيات المنتشرة في أوضاع وأحجام غير منطقية.

ومن الفنانين السينوغرافيا في القرن التاسع عشر أندرياس ليونارد رولر - An-dress Leonhard Roller (1805 - 1880) درس رولر مع مصممي المسرح أمثال دي بيان De Pian، ونيفي Nefe في فيينا، وقدم عدة أعمال للمسرح في ميونخ وفيينا وكاسل وبرلين، وعندما كان في الثامنة والعشرين من عمره غادر برلين متجها إلى سان بطرس برج، وأقام هناك في المسرح الإمبراطوري بقية عمره، وعرف باسم أندري إيفانوفيتش Andrei Ivanivitch.

ومن الأعمال المتميزة «لرولر» سيك ترانسيت جلوريا Sic Transit gloria mun-di وهو تصميم ضمن مجموعة أونسلاجر تشمل على ثماني رسومات لمشاهد وأزياء مسرحية، وكانت هذه المجموعة لدى الكسندر بنينون الذي ورثهم عن عائلته حيث كانت مرتبطة بالمسرح الروسي.

استمد جاكس دي لاجو - Jaques De La-joue (وهو من سينوغرافيا القرن الثامن عشر) اهتمامه بالرسم والتصوير المعماري والمناظر الطبيعية والزخرفية من والده الذي كان يعمل مهندسا معماريا، وقد ارتبط «لاجو» بالأندبندتس وهي مجموعة من الفنانين ظلمتهم التقاليد القاسية والتزمت الشديد في الفن في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر. وقد أطلق عليه الفنان المعماري جان فرنسيس بلونديل Jean Francois Blondel المبتكر الحقيقي (34) وهي أبلغ عبارة تؤكد على وجود الركود في المسرح خلال العقدين 1730 - 1750.

قدم جاكس دي لاجو تصميمًا محيط وهمي (ذي انطباعات مضللة للبصر) لإحياء أحد أعمال مونتفردى Monteverdi «أورفيو» Orfeo في مسرح البلاط الملكي لدى لويس الخامس عشر وتصور إحدى النسخ المطبوعة عام 1736 التصوير الذي أعده لاجو وفيه تبدو قاعة عرش بلوتو Pluto وهو يلوح عاليًا بمنزلة نبتة الشوكتين، فوق العفاريث والملاعين - في محيط معاصر ملتهب بالنيران والدخان الذي ينبعث من بين العقود والفتحات والسحب الركوكية وهي تطل بظلمتها على قاعدة العرش.

لقد تجاوز لاجو في هذا العمل التقاليد والتعاليم الكلاسيكية، إذ بدت مراثياته خارج نطاق المعدل الطبيعي «المديول» بالإضافة إلى لامنتطقية مكونات المشهد حيث الزواحف والسلاسل والأشياء الغريبة وكلها من نسج تصور لاجو الخيالي لعرض أورفيو.

يعد سيمون كواقليو Simon Qoglio (1795 - 1878) من بين سينوغرافيا القرن التاسع عشر الذين حفلت أعمالهم بالسماط الرومانسية، تدرب سيمون مع والده جويسبي وأخيه الأكبر أنجلو على

مسارحهم (39)، وأحيانا كان يقوم بعض المصممين ممن يعملون في الأوبرا بإحياء الأسلوب الذي يتبعه راسمو المناظر الرومانسيون بأمريكا مثل، أشر دوراند Asher Durand، وجون كول John cole، اللذين ألهمهما عالم هدسون ريفر المثالي وهما يمتلكان إيمانا عميقا بالطبيعة كمفتاح للغد.

قام مصممو المشاهد الآخرون في محاولتهم لابتكار أوضاع جيدة لمسرح كل من - بوسي كولت Boucci Cault وديلي Daly في تلوين البانوراما، إذ استطاعوا أن ينقلوا تصوراتهم وتخييلاتهم بحرية تامة بواسطة تأثيرات بسيطة وشائعة ذلك أن أدق وظيفة للفن وأشرفها قدرا هو أن لا تقلد الطبيعة ولكن أن تتحداها (40)، وهو ما دعا بجيمس لافر إلى القول بأن الستار الخلفي أخذ رويدا رويدا يبتلع الجانبين (الكواليس) وغير الجانبين حتى قضى على كل شيء سواه (41).

لقد استمر الحال حتى بدأت المحاكاة الدقيقة تأخذ دورها خاصة في العروض التاريخية حتى أخذت الرومانسية في المناظر المسرحية تتحول شيئا فشيئا إلى الواقعية حتى راح تلبين يحلم بمسرح يقوم فيه كل الاهتمام على التصوير المسرحي وحسب.

### ثبت المراجع:

1 - مارسيل فريدفون: فن السينوغرافيا، السينوغرافيا اليوم - القاهرة، منشورات مهرجان المسرح التجريبي الخامس 1993 ص 7.

2 - المرجع السابق ص 8.

3 - The Oxford Companion to English Literature, Sir Paul Harvey, Oxford, at the clarendon Press 1967 P. 706.

4 - Anthology to Romanticism. New york 1948. p. 26.

يتكون هذا التصميم من عدة برنشالات (أجنحة رأسية مرتبطة ببرقع يصل بينها) متعاقبة نحو عمق المسرح وستار خلفي مرسوم، حيث تشكل البرنشالات نموذجا دقيقا للإيهام بالعمق المنظوري في المسرح، وتعبر عن فوضى لأشكال منقوسة هي في الواقع الآثار الباقية التي تخذل ذكر أبطال العالم القديم جاءت على نحو رومانسي، إذ تبدو الخطوط والأشكال المكونة لعناصر المنظر مشوشة وغير منطقية، خاصة الأشكال الموجودة في صدر المسرح، بينما جاء الستار الخلفي ذا ملامح كلاسيكية حيث الدرج المنتظم والجسور والأعمدة.

لقد جاء تصميم رولر لهذا المشهد مليئا بالفوضى والضجة من الصخور والقبور الموجودة في المقدمة كذلك الستار الخلفي الذي يعبر عن ضريح دائري خيالي التكوين مكون من جسور أعدت كمستودعات للجثث. إن هذا التشكيل قد أعاد إلى الذهن مدينة الموتى التي صممها بيترو كونزاجا Pietro Gonzago للأوبرا الإمبراطورية في سان بطرس برج (37). انتقلت الرومانسية في المناظر المسرحية إلى أمريكا من خلال السينوغرافي جوزيف كلير (1846 - 1917) Joseph Clare الذي عمل في بدء حياته صبييا مهنيا عند ويليام برونسون في ورشة للطلاء بالمسرح الملكي بليفربول، وفي الخامسة والعشرين من عمره انتقل إلى نيويورك حيث عمل في إدارة الترتيبات والتجهيزات المشهية المعدة للمسرحيات التي ينتجها «لسترولاك» (38) Lester Wallack.

وتجدر الإشارة إلى أن مسرح ولاك كان يشمل على مجموعة جيدة من الممثلين وسينوغرافي المسرح وكان يعد أفضل مسارح نيويورك في أواخر القرن 19. فقد انتقى السينوغرافيون الأمريكيون ما يعتبرونه الأفضل لتقديمه على

- بهيج شعبان - بيروت، دار بيورت للطباعة والنشر 1956 د ص 65 - 66.
- 24 - برنارد مايرز: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة سعد المنصوري وآخرون، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية ص 365.
- 25 - المرجع السابق: نفس الموضوع.
- 26 - زينب عبدالعزيز: أوجين ديلاكروا من خلال يومياته - القاهرة، دار المعارف، 1971 ص 142.
- 27 - هربرت ريد: الفن والمجتمع، ترجمة فارس متري ضاهر، بيروت - دار القلم 1975 ص 142.
- 28 - انظر زينب عبدالعزيز: أوجين ديلاكروا مرجع سابق ص 142.
- 29 - برنارد مايرز: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها - مرجع سابق 368.
- 30 - Donald Oenslager; Stage Design, Thames and Hudson. London 1975.p.33.
- 31 - Ibid. 33.
- 32 - Ibid. 34.
- 33 - من الموضوعات التي تناولتها السينوغرافيا الباروكية «الردهة الملكية، الساحة العامة، المخيم العسكري، السجن، وكذلك العالم السفلي.
- 34 - Donald Oenslager: Stage Design. P. 89.
- 35 - Ibid. p.160.
- 36 - Ibid. p.168.
- 37 - Ibid. p.p.168 - 169.
- 38 - Ibid. p.170.
- 39 - Ibid. p.p.170 - 172.
- 40 - Ibid. p.172.
- 41 - جيمس لافر: الدراما ازيائها ومناظرها، ترجمة مجدي فريد مراجعة سعد الخادم - القاهرة، مطبعة مصر 1963 ص 168.
- 5 - موسوعة المصطلح النقدي - المجلد الأول - بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1983 - ص 162.
- 6 - عبد الواحد لؤلؤه - الرومانسية - المرجع السابق نفس الموضوع.
- 7 - المرجع السابق ص 161 - 1967.
- 8 - الموسوعة الفلسفية: دار ابن زيدون، بيروت - مكتبة مدبولي ط 1 ص 217.
- 9 - كمال رضوان: الرومانتيكية، مجلة الثقافة - القاهرة - العدد 24، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975 ص 82.
- 10 - نوفاليس، فردريش: شاعر رومانسي فرنسي.
- 11 - المرجع السابق: نفس الموضوع.
- 12 - انظر دريني خشب: أشهر المذاهب المسرحية - القاهرة ص 97.
- 13 - انظر د. محمد مندور: في الأدب والنقد - القاهرة - مطبعة لجنة التأليف والترجمة 1949 ص 111.
- 14 - انظر عيسى يوسف بلاطه: الرومنطيقية - القاهرة ص 14.
- 15 - عيسى يوسف بلاطه: الرومنطيقية مرجع سابق ص 13.
- 16 - د. عبد المنعم الحفني: الموسوعة الفلسفية ص 218.
- 17 - معجم أكسفورد ص 6 - 7 - The Oxford ford.
- 18 - بارمنيدس يعتبر من أبرز فلاسفة اليونان قبل سقراط، تقوم نظريته على فكرة الثبات وأفكار الحركة والتغيير والكثرة.
- 19 - د. عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان - القاهرة - مكتبة غريب بدون تاريخ ص 114.
- 20 - د. حامد التاج: من الرومانسية والواقعية - القاهرة، مكتبة غريب 1981 ص 11.
- 21 - المرجع السابق: ص 114 - 115.
- 22 - المرجع السابق: 115 - 117.
- 23 - انظر فان تيغم: الرومنطيقية، ترجمة



# السخرية والفرجة في الأدب العربي

ورد في كتاب الكامل للمبرد باب سماه «باب تكاذيب الأعراب» جمع فيه صنوفا من الأخبار والمرويات العربية التي تثير استغراب الباحث على الأقل فيما يخص الموقع الذي سيضعه فيها ضمن الأجناس الأدبية وأنواع الإبداع وصنوف المرويات التاريخية والمتخيلة. ذلك أن هذه الأخبار التي ينقلها المبرد تعلن، بتسميتها هذه، انتماءها إلى حقل الكذب. ولكن أي نوع من الكذب ما دام الاعتراف يقع بهذا الانتماء، إن لم يكن مقصودا منذ الوهلة الأولى. ولعل هذه القصة التي يحكيها المبرد من التكاذيب كافية للتدليل على الحيرة التي تلفنا حين نقرأها:

«حدثني سليمان بن عبدالله عن أبي العميث مولى العباس بن محمد قال: تكاذب أعرابيان فقال أحدهما: خرجت مرة على فرس لي. فإذا بظلمة شديدة فيممتها حتى وصلت إليها فإذا قطعة من الليل لم تنته، فمارلت أحمل بفرسي عليها حتى أنبهتها فانجابت، فقال الآخر: لقد رميت ظبيا مرة بسهم فعدل الظبي يمئة فعدل السهم خلفه، فتياسر الظبي فتياسر السهم خلفه ثم علا الظبي فعلا السهم خلفه، فانحدر فانحدر عليه حتى أخذه»

## تكاذيب

## الأعراب

● سعيد الناجي

المدرسة العليا للأساتذة  
(فاس / المغرب)



في ضوء مفهوم الكذب في اللغة، ثم البحث عن بعض النصوص والأخبار من جنسه، المتضمنة لفعل التكاذب ضمناً أو علناً، فهذه العملية المزدوجة وحدها تستطيع توضيح طبيعة التكاذيب في الثقافة العربية.

جاء في لسان العرب :

كذب: الكذب نقيض الصدق، وكذب الرجل: أخبر بالكذب، ومن أمثالهم أن الكذب قد يصدق، وهو كقولهم: مع الخواطي، سهم صائب ويقال كذبنى فلان أي لم يصدقني فقال لي الكذب، والتكاذب مثل التصديق، وتكذب فلان إذا تكلف الكذب، والكذب مختص بالأقوال.

وكذب الرأي: توهّم الأمر بخلاف ما هو به.

وكذبته نفسه: منّته بغير الحق.

والكذابة: ثوب يصور ويلزق بسقف البيت، سميت به لأنها توهّم أنها في السقف وإنما هي في الثوب دونه.

يسطر ابن منظور الحقل الدلالي الذي يسمح فيه معنى الكذب، والذي نجد اقتراباً له مع طبيعة التكاذيب التي نقلنا خبرها آنفاً. ويمكن أن نتبين مجالين كبيرين: الأول يعتبر الكذب مخالفة للحقيقة قولاً لا فعلاً، وهو المعروف بالكذب الاجتماعي السائد بين الناس، والثاني يعتبر الكذب توهماً وتصوراً الخيال حقيقة، ويبدو أن المعنى الأخير كان يطلق على الرسم الذي يصور رسومات في الثوب فتوهّم الرائي أنها حقيقة. ومن هنا يترنح مفهوم الكذب بين القول المخالف للحقيقة وبين الفن الذي يقدم الخيال كأنه حقيقة. ولعل هذا الترنح ما يؤشّر، بشكل أولي، على تداول التكاذب باعتباره صناعة تتغيا تقديم أخبار من صنع الخيال على أنها حقيقة أو

إذا كان الخبر يحافظ أولياً على تقاليد تداول الأخبار عند العرب والمتمثلة أساساً في الكشف عن سلسلة الرواة الذين نقلوا الخبر ويعلن عنها لأنها ضامن صدق الخبر (حدثني سليمان..) فإن الصدق الذي تعلنه سلسلة الرواة التي تبدو قصيرة هنا لا يلبث أن يتحول إلى شبه تخيل في بداية المتن: تكاذب أعرابيان... إذ تنقلنا هذه الجملة إلى فضاء آخر أكثر غرابة. وللوهلة الأولى يمتلك الفعل تكاذب معنى جديداً يصبح معه فعلاً مقصوداً ومتداولاً بين أطراف حديث تتبادل به أي الكذب. ليس الكذب هنا هو القول المخالف للحقيقة، المراد تمريره محلها لغاية في نفس المتحدث، ولكنه فعل معلن يقوم به أعرابيان. وإذا كان الكذب غير مباح، يبدو أن تكاذب الأعرابيين المعلن مباح، ما دام الجميع هنا يعلم بحقيقة الكذب، إذ يجب أن نتصور أن الخبر حين وصلنا عبر سلسلة من الرواة يعني أنه يحكي حدثاً وقع بحضور جمهور معين أختص بعض منه على نقله وروايته (العميشيل مولى العباس حدث سليمان بن عبد الله الذي حدث بدوره المبرد الراوي الأخير للخبر). فالتكاذب بهذا المعنى فعل معلن وسلوك أمام الملاء، له غايات مقصودة ونهايات مرجوة.

فما هو الواقع الذي يمكن أن نصنف في إطاره هذه الأخبار والمتون التي تخرج من فعل التكاذب هذا؟ ليست الإجابة على هذا السؤال أمراً هيناً لأن نظام تصنيف النصوص والأخبار إلى أجناس وأنواع أدبية أمر يعود إلى تقنين أنواع الكلام في المجتمع وفق قوانين تفرزها الثقافة وما يتعلق بها من قيم وعادات وأفكار وأذواق.. ومن هنا يتطلب التصنيف إياه العودة من جديد إلى خبر التكاذب لتناوله

تريد أن توهم بذلك. وهكذا سيمسي التكاذب تنافسا على صناعة كلامية تهدف إلى إيهام السامع بالحقيقة وإبراز قدرة المتكلم على صنع الخيال.

## ١- التكاذيب وبقايا الأساطير والخرافات

لكن التكاذيب لا تتوقف عند كونها نصوصا تثبت قدرة أصحابها على صنع الكلام وتزيينه حتى يشبه الحقيقة، بل تمتلك أبعادا أخرى منها أن بعض التكاذيب تنقل تصور العرب للتاريخ ولأحداثه الكبرى، أورد المبرد «حدثني غير واحد من أصحابنا، قال: قيل لرؤبة: ما قولك:

لو أنني عُمِرْتُ سنَّ الحِسلِ  
أو عُمِرَ نوحَ زمنِ الفُطْحَلِ  
والصخرُ مَبْنًى كَمَثَلِ الوَحْلِ

ما زمن الفُطْحَلِ؟ قال: أيام كانت

السَّلامُ رطابا»<sup>٣</sup>

زمن الفطحل كما يظهر من الخبر هو زمن الطوفان حيث كانت الأرض مغمورة بالماء، حين عَمَر نوح عليه السلام كما ورد في المصادر أزيد من ستمائة سنة، وحيث كانت الحجارة (وهي السَّلام) رطبة لحظة الطوفان. يورد ابن كثير في البداية والنهاية أن نوحا بعد الطوفان، بعد أن جعل الماء ينقص ويغيض، فتح «كوة الفلك التي صنع فيها ثم أرسل الغراب لينظر له ما فعل الماء فلم يرجع إليه فأرسل الحمامة فرجعت إليه لم يجد لرجلها موضعا فبسط يده للحمامة فأخذها فأدخلها، ثم مضت سبعة أيام ثم أرسلها لتتنظر له ما فعل الماء فلم ترجع، فرجعت حين أمست وفي فيها ورق زيتونة فعلم نوح أن الماء قد قل عن وجه الأرض»<sup>4</sup>. ومن ثمة إذا كان زمن الفطحل هو زمن نوح حين كانت الأحجار رطبة، فإنه الزمن الأولي الذي

تصوره العرب الأوائل للتأشير على زمن الخلق الأول. يبدو هذا المعنى واضحا في التفسير الذي يمنحه ابن منظور في لسان العرب لزمن الفطحل باعتباره زمنا سابقا على خلق الإنسان. وسواء كان زمن الفطحل زمن الخلق الأولي للعالم أو زمن نوح، فإنه يرتبط بالاعتقادات العربية الأولى التي تجاوزها بكثير التصور الإسلامي للخلق. ومن ثمة نستطيع تصنيف التكاذيب من هذا المنطلق بأنها نصوص جمع فيها العرب المسلمون الأخبار التي نقلت التصورات العقائدية السابقة على الإسلام والتي كانت إما تصورات بدائية أولى أو تصورات منحرفة عما جاء به الدين الجديد. ولعل الخبر اللاحق يؤكد ما نذهب إليه خاصة وأنه يتعلق بلقمان الذي يبدو أنه ثاني شخصية عمرت في السن. يقول المبرد في باب التكاذيب: «ومن ذلك ما يحكون في خبر لقمان بن عاد. فإنهم يصفون أن جارية له سئلت عما بقي من بصره لدخوله في السن؟ فقالت: والله لقد ضعف بصره، ولقد بقيت منه بقية، وإنه ليفصل بين أثر الأنثى والذكر من الذر إذا دب على الصفا، في أشياء تشاكل هذا من الكذب»<sup>5</sup>. يبدو من هذه الأخبار أن ما يسمى التكاذيب هي تصنيفات نصية جمعت بقايا تصورات أسطورية عربية قديمة. هذا ما يؤكد على الأقل التفسير الذي يعطيه لها أبو عبيدة، قال المبرد: «حدثني التوزي قال: سألت أبا عبيدة عن مثل هذه الأخبار فقال لي إن العجم تكذب فتقول: كان رجل ثلثه من نحاس وثلثه من رصاص وثلثه من ثلج فتعارضها العرب بهذا وأشبهه»<sup>6</sup>. تتعلق المعارضة التي يشار إليها هنا بأخبار أسطورية عند العجم، ولكن ما لا يذكر هو طبيعة

يجوز للشاعر أن يتجاوزها في المبالغة حتى لا تتحول إلى كذب. وقد تردد سؤال في نقد الشعر عند العرب حول: هل يحق للشاعر أن يمدح الرجل بما ليس فيه؟ كانت أجوبة النقاد والشعراء متعددة، ولكن ما يهمننا منها هو جواب الشاعر الذي أباح لنفسه ذلك، وهو ما يشهد به البيت السابق، كما يشهد به الموضع اللائق الذي احتلته قصيدة المدح في الشعر العربي. والظاهر أن أجوبة أخرى كانت متداولة للسؤال نفسه، منها أن من حق الشاعر أن يكذب في قوله - والشعر كلام موزون مقفى دال على معنى حسب قدامه بن جعفر - ولا يسمح له بأن يكذب في أفعاله، وهو تحايل جميل لصالح الشعر قام به الراوية خلف الأحمر الذي كان شديد التعصب لليمن حين قيل له: «أكان عمرو بن معد يكرب يكذب؟ فقال: كان يكذب في المقال، ويصدق في الفعل»<sup>8</sup> مجيراً الكذب في الشعر، محرماً الكذب في الأفعال.

لعمرو بن معد يكرب شأن يثير بعض الاستغراب، فقد كان معروفاً بالكذب، ولولا تعصب خلف الأحمر لليمن لما دافع عنه. وكان يسمح لنفسه بالكذب لغايات في نفسه دون حرج. جاء في المأثورات الإسلامية: «وقف عمرو بن معد يكرب وخالد بن الصقعب النهدي فأقبل عمرو يحدثه فقال: أغرنا مرة على بني نهد فخرجوا مُسْتَرْعِفِينَ بخالد بن الصقعب فحملت عليه، قطعته فأرديته ثم ملت عليه بالصمصامة فأخذت رأسه فقال له خالد: حلاً أبا ثور إن قتيلك هو المُحَدَّث فقال: يا هذا إذا حدثت فاستمع، إننا نتحدث بمثل ما تسمع لترهب به هذه المعديّة»<sup>9</sup> تخويفاً للمعدية أبناء معد بن عدنان وكان بينهم وبين اليمنيين صراع

المعارضة: هل هي اختلاف وإبداع أم نقل وتدوين لأخبار سابقة وموجودة؟ ومهما يكن فإن ما يبدو هو أنها معارضة تبرز أن الثقافة العربية قد عرفت هي الأخرى خرافات وأساطير قديمة مثل ما عرف العجم.

ومن الأخبار والمحكيات الأخيرة التي أوردنا يتبين لنا الاختلاف مع الخبر الذي أورد تكاذب الأعرابيين، إذ لم تعد التكاذيب هنا بهدف إنتاج الفرحة والتغلب على الخصم في باب خلق الأخبار الكاذبة والصور الوهمية التي تدلل على كبير ذكاء وسعة مخيلة، ولكننا أمام نصوص تجمع وتخزن أخباراً تتعلق باعقادات سابقة وببقايا خرافية لم يصلح لتصنيفها أمام المعطيات الدينية الإسلامية الجديدة إلا صنف الكذب. وبمعنى آخر ليس هناك، على ما يبدو، معيار واحد ووحد لتصنيف هذا النص أو ذاك في إطار التكاذيب.

## ٢- الشعر والكذب

هذا ما تبرزه لنا أخبار أخرى من التكاذيب التي أوردها المبرد، وتختلف في مضمونها، وفي القضايا التي تثيرها عن النصوص السابقة. فهي تبدو أنها تخوض في قضايا لم تكن غائبة عن النقد العربي وعن ذهن نقاد الشعر وجهابذته. قال المبرد: «أشدني آخر لرجل من المحدثين:

**إني امتدحتك كاذباً فأتبّنتني  
لما امتدحتك ما يتّاب الكاذب**

قال الأصمعي: قلت لأعرابي كنت أعرفه بالكذب: أصدقت قط؟ قال: لولا أخاف أن أصدق في هذا لقلت لك: لا.<sup>7</sup> لا بد أن الشاعر في البيت السابق يفكر في الأمر نفسه الذي شغل ناقداً مثل الأصمعي، والمتمثل في الحدود التي لا

وموافقة هرم بن حيان. ويمكن أن نعود بهذا إلى خصوصية الثقافة العربية التي كانت تنص على ذكر سند الأخبار والقصص مما كان يلزم القصاصين باختلاق أشخاص وهميين أو الافتراء على أشخاص حقيقيين ضمانا لطلب الجمهور بسند القصص ومرجعها.

### ٣- التكاذيب بين الغلو والسرقات الشعرية

إذا كان حكي القصص يلزم فقط بذكر سند الرواة، ما دامت الكثير من القصص متداولة بين الكثير من القصاصين والرواة، فإن تكاذيب الشعر تطرح مسألة التزويد في الشعر والمبالغة فيه من جهة ومسألة السرقات الشعرية التي تداولها نقاد الشعر بكثرة. وكان الشعراء يبيحون لأنفسهم الكذب والتزويد لأنه من علامات القدرة الشعرية، وحين سئل محمد بن عبدالله النُميري عن قوله: «

ولما رأيت ركب النُميري أعرضت

وكن من أن يلقينه حذرات  
في كم كنت؟ قال والله إذ كنت إلا على  
حمار هزيل ومعني رفيق على أتان» ١١  
تدليلا وتأكيدا على أن مستلزمات الشعر ليست هي الالتزام بالحقيقة ولكن المبالغة والإمعان في الخيال للوصول إلى رحاب الشعر التي تتجاوز الواقعي لتلامس الخيال والمحتمل. وقد أورد ابن رشيق رأي الحاتمي من بين آراء أخرى لنقاد الشعر في الغلو والإفراط في الشعر: «وجدت العلماء بالشعر يعيبون على الشاعر أبيات الغلو والإغراق، ويختلفون في استحسانها واستهجانها، ويعجب بعض منهم بها، وذلك على حسب ما يوافق طباعه واختياره، ويرى أنها من إبداع الشاعر الذي يوجب الفضيلة له، فيقولون: أحسن الشعر أكذبه.» ١٢ والغلو

وعداوة. ينزاح هذا الخبر عن قضية الكذب في الشعر، ويتناول في السرد وحكي الأخبار والسير والأيام، والكذب مسموح به لغايات شتى من أهمها إرهاب السامع، وقد يكون منها إحداث أثر عجائبي عنده يثير الغرابة كما وقع لقاص كان يكثر الحديث عن هرم بن حيان، و«اتفق أن حضر معه هرم في مسجد وهو يقول: حدثنا هرم بن حيان مرة بعد مرة، فقال له هرم: يا هذا أتعرفني؟ أنا هرم بن حيان، والله ما حدثتك من هذا بشيء، فقال له القاص: وهذا أيضا من عجائبك، إنه ليصلي معنا في مسجدنا خمسة عشر رجلا، اسم كل منهم هرم بن حيان. كيف توهمت أنه ليس في الدنيا هرم بن حيان خمسة عشر رجلا غيرك.» (١٥) نحن في الخبر أمام غاية أخرى يقصدها القاص من وراء الكذب، فإحالة الكلام والقصص على هرم بن حيان يضمن للقاص تداولها وقبولها عند السامعين، خاصة مع ما يروى عن هرم بأن أمه حملت به في بطنها أربع سنين مما يمنحه وجودا شبه خرافي عند الجمهور. ولكن القاص عرف كيف يحتال على هرم نفسه، حين أنقذ مرجعه واحتفظ لنفسه بالحق في الحكي عن هرم رغم إنكاره. وفي الجملة «كيف توهمت أنه ليس في الدنيا هرم بن حيان غيرك» تأشير على أن مرجع القاص الحقيقي ليس هو هرم بن حيان الموجود في المسجد معه، ولكن هرم بن حيان وهمي يقوم بوظيفة الإحالة والمرجع للقصص فقط، وهو أمر شبيه إلى حد كبير بشيطان الشعر الذي يلهم الشاعر دون أن يكون له وجود حقيقي. لقد أوضح القاص أنه لا يعول على هرم في إنتاج قصصه ولكن يحتاج إلى إسنادها إليه لتلقى قبولا عند السامعين، وهذا الإسناد لا يحتاج بالضرورة إلى



المزني ما دام هذا الأخير تتلمذ على يده. والمفارقة هي أن ابن الزبير لا ينكر أن الشعر لمعن، ولا يتردد رغم ذلك في السطو عليه بدعوى إصلاح معانيه، وهي دعوى باطلة ما دام أن الشاعرين أنشدا نفس الأبيات. وقد أدخل نقاد الشعر هذه النازلة في باب السرقات المشهور والمعروف باختلاف النقاد وباختلاف السرقات وتعدد كالسرق والاصطراف والاجتلاب والانتحال والاهتمام والإغارة والمرافدة والاستلحاق... ١٤ وقد عرف النقاد الإغارة بأنها حين يصنع شاعر معنى مليحا فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا وأبعد صوتا وينسبه لنفسه حتى يروى له دون قائله. وما وقع لمعن بن أوس يدخل في هذا التصنيف الذي اعتاد النقاد أن يمثلوا له بما فعل الفرزدق حين سمع جميل بن معمر ينشد:

قري الناس ما سرنا يسرون خلفنا

وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا  
فقال المتنبي كان الملك في بني عذرة؟ إنما هو في مضر وأنا شاعرها، فغلب الفرزدق على البيت. ١٥ ولا ندري لماذا لم يصنف المبرد ذلك الخبر في باب السرقات أو يلمح إلى ذلك، وأصر على تصنيفه في التكاذيب وهو أقرب إلى الأولى. ولكن هذا لا يعني غياب الصلة بينه وبين الكذب الذي تقوم التكاذيب عليه. فنحن أمام السطو المعلن على الشعر لتبرير موجود يقنع الشاعر قبل أن يقنع الجمهور، والظاهر أن تعلم الشعر ومصاحبة صغار الشعراء للفتاحل وتعلمهم على أيديهم، إضافة إلى نظام تصنيف الشعراء حسب الشاعرية والحسب والنسب والفروسية... وغيرها كل ذلك كان يسهم في تمهيد الطريق للسطو والإغارة الشعرية.

في الشعر عند العرب تجاوز وصف الشيء بما ليس خارجا عن طباعه، والإغراق في ذلك. وإذا كانت التكاذيب في الشعر قريبة من الغلو فإنها تختلف عنها من حيث أنها تتعلق بالشعر الذي يكون مترتبا على موقف معيش أو حادثة واقعة، ويغير فيه الشاعر من حقيقة ذلك الموقف أو تلك الحادثة بغية الخيال أو بغية قصد في نفسه. وسواء فهمنا هذا الصنيع غلوا أم تكاذيبا، فإن الأمرين يتعلقان بحدود الحقيقة التي لا يجوز للشاعر أن يتجاوزها. ولكن خبرا آخر من أخبار التكاذيب يقترب كثيرا مما سمي في نقد الشعر بالسرقات الشعرية، وذلك حين يقوم شاعر بأخذ معنى من شاعر آخر ليحوله ويصوغه صياغة شعرية أخرى، بل إن سطو بعض الشعراء على أبيات غيرهم اعتبر سرقة شعرية كذلك. هذا ما

وقع لمعن بن أوس المزني حين دخل عبدالله بن الزبير على معاوية وأنشده:

إذا أنت لم تنصف أخاك وجدهته

على طرف الهجران إن كان يعقل  
ويركب حد السيف من أن نضمه

إذا لم يكن عن شفرة السيف مَرُحِلُ  
فقال له معاوية: لقد شعرت بعدنا يا أبا بكر، ثم لم ينشب أن دخل عليه معن بن أوس المزني، فقال له: أقلت بعدنا شيئا؟ فقال: نعم، فأنشده:

لعمرك ما أدري وإني لأوجلُ

على أيننا تعدو المنية أول

حتى صار إلى الأبيات التي أنشدها ابن الزبير، فقال له معاوية: يا أبا بكر، أما ذكرت أنفا أن هذا الشعر لك؟ قال: أنا أصلحت معانيه، وهو ألف الشعر وهو بعد ظئري، فما قال من شيء فهو لي. ١٦ يبدو من هذا الخبر أن الأمر يتعلق بسلطة كاملة لابن الزبير على شعر معن بن أوس

## ٤- سخريه أم فرجة

الأعرابيين لأنه يبرز أن غايتهم كانت إمتاع المتفرج وصنع مشهد هازل من خلال التباري في صناعة الأكاذيب واختلافها. وبذلك فالتكاذيب كما وردت في الكامل للمبرد تؤدي وظيفة إنتاج الهزل والسخرية في سياق الجد كي يفرج القارئ عن نفسه ويستريح من عناء التعلم وتلقي المعرفة، وليس هذا غريباً من ثقافة تعرف معاجمها الفرجة بأنها «التَفْصِي من هَمٍّ أو من غيره» كما ورد في لسان العرب.

### الهوامش

- ١- المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد): الكامل، المجلد 2 دار الفكر العربي (بدون تاريخ) ص 200
- ٢- ابن منظور، لسان العرب، مادة كذب، دار صادر بيروت، المجلد الأول.
- ٣- المبرد: نفسه ص ١٩٩. السلام جمع سلمة وهي الحجارة الصلبة
- ٤- ابن كثير: البداية والنهاية. دار الكتب العلمية بيروت. بدون تاريخ. المجلد الأول ص ١١٠
- ٥- المبرد: الكامل ج 2 ص 207
- ٦- المبرد - الكامل دار الفكر ج 2/ ص ١٤٩.
- ٧- المبرد نفسه ص 208
- ٨- نفسه ص 208
- ٩- الكامل، ج 2/ ص 209.
- ١٠- نفسه ص 209
- ١١- الكامل 2/ ص 207.
- ١٢- ابن رشيق: العمدة ج 2 دار الجيل بيروت ١٩٨١ ص 6١
- ١٣- المبرد نفسه ص 2١١-2١2
- ١٤- يمكن العودة إلى تفسير معاني هذه المفاهيم في العمدة لابن رشيق القيرواني ج 2 ص 280
- ١٥- ابن رشيق العمدة ص 285

هكذا نرى أن التكاذيب هي مجموعة من الأخبار التي ترد أحياناً بالشعر وأحياناً أخرى بالقصص والمحكيات وأخرى بالتاريخ والسير والأيام. وهي في كل هذا إما تكون تدوينا لبقايا خرافات وأساطير أو تمت لقضايا نقدية في الشعر بصلة مثل الغلو والسرقات والكذب... وغيرها من المباحث التي تناولها النقد العربي. ولكن يجب أن ننتبه إلى عنصر مشترك بين كل هذه الأخبار رغم اختلافها شعراً ونثراً، سرداً وتاريخاً وخرافات وقصصاً، وهو أنها أخبار عن مواقف ساخرة وهزلية تثير الضحك في القارئ والسامع. وهذا ما جعل من الصعب أن نصنفها تصنيفاً جامعاً مانعاً فلا هي شعر صاف ولا هي نثر، ولا هي أخبار خرافية ولا هي نوادر... إنه من الصعب جداً تصنيف التكاذيب، إلا إذا قررنا اعتبارها أخباراً هزلية تقصد شحن الأدب بمكونات من الفرجة تريح القارئ من عناء المصنفات والكتب، ولعل هذا ما قاد المبرد إلى إيرادها لأنه يعلم أن كتابه الكامل مختص في اللغة والنحو، ولا بد أن القارئ يحتاج بعد مدة من تتبع تفاصيل اللغة والقواعد إلى قسط من الترفيه والتفريج عن النفس. وهذه التقنية في الكتابة - ورائدها الجاحظ بامتياز - مشهورة في المصنفات العربية القديمة لما كانت تشتمل عليه من طول تفاسير ودقة تفاصيل وإسهاب شرح حتى أن المصنفين والكتاب كانوا يدركون حاجة القارئ إلى أن يفرج عن نفسه ليمتلك القدرة على تتبع القراءة وإتمام التعلم. ومن هذا المنطلق فإن التكاذيب من أدب الفرجة عند العرب، تلتحق بأجناس أدبية تضمنت طاقة فرجوية مهمة مثل المقامات وشعر النقاظ... وغيرهما. وما يؤكد هذا أن الخبر الأول الذي أوردناه لتكاذب

في

قضية الجنس

الأدبي

ARCHIVE

مشكلة المصطلح والمفهوم

● سليمان حسين

قد تكون مشكلة المصطلح والمفهوم في العلوم الإنسانية أو العلوم التطبيقية من أهم المشكلات التي واجهت نقل المعرفة الجديدة عبر اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية منذ بداية ما سمي بعصر النهضة العربية وإلى وقتنا الحاضر وذلك لأسباب كثيرة؛ أولها الصراع الفكري والعقدي الحاد الذي نشب منذ تلك الفترة بين الاتجاهات الفكرية العربية، التي كانت تسعى إلى مفهوم إلغاء الآخر دائماً دون وعي بضرورة التجاور والتفاهم والتآخي، وثانيها الكم المعرفي الهائل الذي وفد إلى الدّهن العربي من شتى أصقاع الكون، والأهم من هذا الكم، وهو ما يلفت النظر، تلك الرغبة العربية العارمة

في استيعاب القدر الأكبر من إنجازات الحضارة الإنسانية لدى جميع الأمم وهذا ما خلق الخلقة العميقة في بنية الذهن الذي أصبح من همومه الكبرى أن يستقدم المعرفة ويراكمها على الرغم من عدم تمثّل المعرفة التي بين يديه، إلى درجة الضياع بين ركام المستورد المعرفي، وثالثها؛ وهو يتعلق بموضوع مقالتنا مباشرة، غياب المؤسسات المتنفذة التي تجمع شتات جهود الاصطلاحيين وتعمّمه على المشتغلين في العلوم اللهم إلا إذا استثنينا بعض مجامع اللغة العربية في بعض الأقطار العربية التي جهدت في سبيل ذلك لكنها ظلت في مجالات معينة لم تستطع الوصول منها إلى الهدف المنشود.

لذلك لابد من تكثيف البحث في مجال التّحديد العلمي الدقيق لمفاهيم المصطلحات، خاصة فيما يتعلّق بالعلوم الإنسانية لأنها الأكثر قبولاً للنسبية وأخص النّقد الأدبي والأدب؛ لأنهما أكثر هذه (العلوم) أو المعارف إمكانية للخلاف والنسبية.

وانطلاقاً ممّا تقدّم كان لا بدّ لنا أن نلقي نظرة فاحصة ومحللة لمفهوم أحد المصطلحات الاشكالية التي مازالت حتى اليوم تجد إشكالا في الاستعمال وفي تحديد المفهوم الذي يندرج تحتها.

### (الجنس، النوع) في الدلالة المعجمية:

إنّ المصطلح مهما يُعرف في ابتعاده عن وضعه اللغوي الخام أو أصله الوضعي الأول؛ فإنه يبقى مرتبطاً بالمستوى المعنوي لهذا الأصل وهذا الوضع؛ لذلك نعود إلى المعجم لكي نستوضح الدلالة اللغوية الدقيقة

للمصطلح الذي نتناوله في بحثنا هنا، ولكي نتوصّل في النهاية إلى اختيار الدال الأكثر دقة، إذ لدينا استخدامان مهمان في هذ السيّاق، الأول: مصطلح الجنس الأدبي، والثاني مصطلح النوع الأدبي، وتقدم لنا العودة إلى المعجم مايلي:

أولاً - في لسان العرب: يقول ابن منظور: «الجنس الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النّحو والعروض والأشياء جملة... والجمع أجناس وجنوس، والجنس أعم من النوع ومنه المجانسة والتّجنيس...» مادة جنس.

ويقول أيضاً في مادة (نوع): النوع أخص من الجنس وهو أيضاً الضرب من الشيء... والجمع أنواع قلّ أو كثر، قال اللّيث: النوع والأنواع جماعة، وهو كل ضرب من الشيء وكل صنف من الثياب والثمار وغير ذلك حتّى الكلام وقد تنوع الشيء أنواعاً.

ثانياً - نجد مثلاً ذلك أيضاً لدى جميع المعجميين العرب التّراثيين وقد اعتمد عليهم في هذا الموضوع كل من ألف بعدهم. وجميعهم يتناقل هذا المعنى وهذا المفهوم للجنس والنوع.

ثالثاً - وقعنا خلال البحث على بعض الكتاب يثير هذه المسألة ويخلص في النهاية إلى تفضيل مصطلح على آخر اعتماداً على المعجمية للمصطلح ومن هؤلاء على سبيل المثال الدّكتور عبدالمكّ مرتاض الذي يحبذ بل يقر استخدام (الجنس) دلالة أكثر عموماً ويستخدم النوع في مجال أكثر خصوصاً فيقول: «وأما لماذا اصطنعناهما (يقصد الجنس والنوع) نحن هنا، معاً؛ فمن أجل الميزبين معنيين اثنين مختلفين؛ فقد وجدنا ابن منظور يقرّر أن الجنس أعم من النوع؛



2- ينتقل المعجمي في تأصيل مصطلحه هنا من الدالّ الأجنبي (غير العربي) ويبحث له عن موازيات عربية تعددت (4) أربعة دالات - كما رأينا - ولا يكثرث أبداً لمناقشة المقابل العربي الدقيق.

3- وهذا ما جعله يتوصل في النهاية إلى أن الكلمة مرنة تقبل الرواية والقصة والقصة القصيرة والمقالة والملمحة....

إلخ، كما تقبل في الوقت نفسه الشعر الغنائي والرّعوي، والأغنية والمراثية وغير ذلك... وهذا الإطلاق في النهاية ليس من سمات المعجمية المنهجية الدقيقة، وفي المنهج العلمي للتحديد المصطلحي لا بد من الخلوص إلى نتيجة تكون في أقلّ تقدير ترجيح مصطلح أو كلمة على الأخرى اعتماداً على معيار أو مقياس معين، ثم إنه لم يحدّد لنا الكلمة التي يشرحها أو يحدّد مفهومها عندما قال: إن الكلمة مرنة، فهل هي النّوع أم الجنس أم الصّنف أم

الفئة؟... ويتناول سعيد علّوش في معجمه

المعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة مفهوم النّوع من وجهة نظر «سوسيولوجية» أي «اجتماعية لغوية» فيقرر أن النوع يشير إلى «طبقه خطاب يتم التعرف عليها بفضل مقاييس اجتماع لغوية» ولا يحدّد هذه المقاييس فلا نستطيع أن ندرك بدقة ماذا يقصد إليه ولكن المهم أنه يُحيل الموضوع إلى مرجعية اجتماعية في جزئها الأوّل والأهم، وإلى مرجعية لغوية في جزئها الثاني، وهو مهم أيضاً، لذلك لا بدّ لنا من الاهتمام بهذين الجزأين فيما يتعلق بقضية النّوع الأدبي فاللغة والمجتمع ضرورتان بشكل من الأشكال للحديث في قضية النّوع الأدبي.

ويتابع علّوش موغلا في تحديد مفهوم

وهو وجه من التدقيق اللغوي أغرانا بأن نجعل الجنس هو الأصل الذي تنفرّع منه الأنواع، كشأن الشعر الذي إن كان في نفسه جنساً؛ فإن المسارات التي عرفها عبر تطوّره وتشعّب موضوعاته، واختلاف أشكاله جميعاً هي في حقيقتها أنواع (1)

- وقد حفلت المعاجم الأدبية التي ألّفت لغرض حدّ المصطلحات بالحديث عن مصطلح (الجنس والنّوع) غير أنّها حفلت أيضاً بالمشكلة ذاتها في عدم التمييز الدقيق بين مفهوم (الجنس) ومفهوم (النوع)، فنجد على سبيل المثال أحد المعجميين المهتمين بحدود الاصطلاح يثبت مايلي:

«جنس (نوع) أدبي Genre صنف أو فئة من الإنتاج الفنّي له شكل متعيّن وتكنيك أو مضمون، والكلمة أصلها فرنسي وهي مرادفة للنوع أو الصنف، ومن بين الأنواع الأدبية هناك الرواية والقصة القصيرة والمقالة والملمحة... إلخ، والكلمة عامة مرنة الحدود، فالشعر يدل على نوع أدبي ولكن الشعر الغنائي والرّعوي، والأغنية والمراثية وغير ذلك كلها أنواع أدبية أيضاً أمّا في التصوير، فالمصطلح ينطبق على الأعمال التي تعالج الحياة اليومية مستخدمة تكنيكات ذات نزعة واقعية» (1).

- إن النقاط التي يمكن التوقف عندها في هذا الحدّ تتلخّص فيما يأتي:

1- يتوقع من معجم يحدّ المصطلحات والمفاهيم أن يسعى نحو الدقة والتخلص من الازدواجية المصطلحية أو التداخل المفهومي، لا أن يزيد في عدد الدالات؛ فقد كانت المشكلة في (الجنس) أو (النّوع) ولكن المعجمي أضاف إليها ما يوقع في المشكلة أكثر فقدم لنا (صنف) و (فئة).

ولم يقتصر الاهتمام بهذا المصطلح على المعجميين وإنما حاول كثير من النقاد الوقوف على حد دقيق للجنس الأدبي، ومن هؤلاء الناقد العربي المعروف محمد مندور الذي كانت له إسهامات كبيرة في تاريخ النقد العربي الحديث وخاصة في نقل المفاهيم النقدية الحديثة.

يرى مندور أن «كلمة (جنس ونوع) مأخوذة من مقولات أرسطو وهي تستخدم في علم النبات وعلم الحيوان وعلم الأجناس البشرية، وليس هناك مانع من نقلها إلى عالم المعنويات، وإن كنت أفضل لفظه (فنون) على اللفظتين السابقتين لأنها مرتبطة بالقيم الجمالية التي تميز الأدب كله عن غيره من الكتابات... كما أن لفظة (فنون) تحتفظ بالرابطة القائمة بين الأدب وغيره من الفنون؛ بحيث يخشى من العدول عن هذا الاصطلاح أن يظن ظان أن الأدب لا يشترك مع الفنون الأخرى كالفنون التشكيلية والموسيقية في أسسه الجمالية وأهداف تعبيره؛ فالفنون كافة تتصل بفلسفة إنسانية واحدة» (١).

١ - نجد عند مندور ما وجدنا عند غيره من عدم الرسو عند مصطلح واحد من (نوع) و(جنس) ولم يكن بذلك، وإنما طرح أفضلية مصطلحية أخرى هي كلمة (فنون) وذلك لمسوغات يراها مقنعة وضرورية.

٢ - المسوغات التي يطرحها تتعلق بقضية خارج المصطلح الذي يعرضه؛ فإطلاق مصطلح الجنس الأدبي أو النوع لن يفقد الأدب أدبيته وفنيته بمجرد إطلاق أحد هذين اللفظين، ثم إن العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى لا تثبت بإطلاق (الفن) على الأدب أو أجناسه أو أنواعه ولا

النوع أو الجنس الأدبي مركزاً على تكوينه العضوي ويدقق فيقول:

«النوع أو الجنس تنظيم عضوي لأشكال أدبية كان يمكن تمييز الأنواع الكبرى عن الأنواع الصغرى في نظرية الأنواع الأدبية التي تقوم على محورين متميزين.

أ - مفهوم كلاسيكي، يقوم على تعريف غير علمي للشكل والمضمون ولبعض طبقات الخطاب الأدبي، ك(الكوميديا - التراجيديا،

ب - مفهوم «واقع» الأصالة التي تكشف عن العوالم المختلفة والتسلسل السردى» (١)

ويمكننا أن نورد بعض الملاحظات على مقولة مفهوم (الجنس - أو النوع) عند سعيد علوش:

١ - يربط سعيد علوش المصطلح بمنتجه (الاجتماعي) وهي سمة دقيقة وضرورية تمنحه القرب الصحيح من المفهوم ٢ - يتناول المصطلح من وجهة نظر تكوينية أو عضوية وهو أيضاً أداء مركب يؤدي إلى وعي المفهوم بشكل أكثر دقة.

٣ - عدم الاعتماد على مصطلح واحد أو ترجيحه وإنما ذكر المصطلحين معا لدلالة واحدة فكان خير بينهما بأو في اللفظ ولا يُخير في المعنى فيقول: الجنس أو النوع، وهذا المزج جعله يميز بين أنواع كبرى وأنواع صغرى، فالأنواع الكبرى هي ما نقترح أن ندعوها الأجناس والأنواع الصغرى هي الأنواع ولتوضيح هذا الفرق الدقيق نطرح بعض الأمثلة فنقول: إن الأنواع الكبرى هي الرواية والمسرحية والشعر والقصة والملحمة... والأنواع الصغرى هي الرواية التاريخية والرواية الاجتماعية.. أو المسرح الشعري والمسرح النثري أو القصة الطويلة والقصة

فإننا يمكننا القول: إن الأنواع الأدبية لا تظهر ارتجالاً، أو على هيئة طفرة؛ إنما تنبثق من حاجات فنية أولاً، وفكرية أولاً أيضاً!...

لقد كانت جميع المناهج النقدية والمذاهب الأدبية لدى الغربيين انعكاساً حتمياً لنظريات فلسفية واجتماعية وسياسية؛ وكانت هذه النظريات بدورها نتاجاً للتحوّلات الحضارية والأيدولوجية في المجتمعات التي أنتجتها، وهو ما دعا جورج لوكاتش إلى اعتبار الرواية النوع الأدبي الأمثل للبورجوازية الأوروبية الذي عبّر فيه عن انتقالها من حقبة أيديولوجية إلى حقبة أخرى، وعلى هذا فإن ظهور نوع أدبي يحتاج إلى تحولات هائلة، بل تحتجّاه هذه التحوّلات و«ليس النوع الأدبي مجرد اسم؛ لأن العرف الجمالي الذي يشارك فيه العمل يصوغ شخصيته،

فالأنواع الأدبية قد تعتبر أوامر دستورية تلزم الكاتب وهي بدورها تلتزم في وقت واحد بالنوع الأدبي مؤسسة كما أن الجامعة أو الدولة مؤسسة، وهو لا يوجد كما يوجد البناء أو المكتبة أو دار المجلس النيابي؛ بل كما توجد المؤسسة... إن بإمكان المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة، ويُعبّر عن نفسه أو يبتكر مؤسسات جديدة، أو أن يعيش دون أن يشارك في السياسات أو الشعائر؛ كما أن بإمكان المرء أيضاً أن يلتحق بالمؤسسات ثم يُعيد تشكيلها بعد ذلك». \*\*

لقد نشبت في التاريخ الأدبي العربي مناكرات شديدة حول كثير من القضايا التي تتعلق بالنوع الأدبي وكان أهمها في العصر الحديث قضية قصيدة التفعيلة والشعر الحر، ثم جاءت قضية قصيدة النثر لتتفجر على ساحة المداولة النقدية،

تنتفي بمجرّد نزع المصطلح عنها لذلك فإن المسوغات التي ساقها مندور ليست على درجة كبيرة من الإقناع.

3- من دأب الناقد أن يخلص في النهاية إلى اختيار مصطلح مناسب واتفاقي لكن مندور زاد في درجة الاختلاف، وأضاف مصطلحاً جديداً لا نرى فيه دقة الأنواع أو الأجناس، ولنطرح المصطلحات التالية: لنكشف عدم الإقناع في مصطلح (فنون): فن الأدب: وهو ما سادت تسميته في فترة ودار حوله صراع حول كون الأدب فناً أم علماً، فن الموسيقى، فن المسرح، فن الرواية، فن النثر، فن الشعر، فن الرسم والتلوين، فن الخط العربي، فن الزخرفة، ويمكن أن نطرح عشرات الأمثلة لندلل على اتساع مصطلح (الفن) وعدم مناسبته بدقة للأنواع الأدبية، أو الأجناس الأدبية.

## الجنس الأدبي؛ المدلول والمفهوم:

والمشكلة المهمة التي تعترض طريقنا هي مشكلة آلية نشوء الأنواع الأدبية وارتقائها لتنتمي في النهاية إلى سياقها الحتمي (الأدب)...

إن ظهور أي نوع أدبي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بقدرات المجتمع الذي ينتج الأدب، وبالرؤى الاجتماعية والثقافية التي تنتج عن العلاقات الاجتماعية؛ لأن الأدب مخلوق اجتماعي بالضرورة، وهذا الخلق يتوخى أن يكون متميزاً بنزوعه الجمالي على مستوى الفن والفكر والرؤيا، وهذا يعني أن الأدب، وأن جميع الأنواع الأدبية انعكاس فني جمالي فكري لقدرات المجتمع، وليس أي مجتمع؛ وإنما المجتمع الذي يجعل جلّ مطمح السعي الحضاري الحديث.

وانطلاقاً من هذا الفهم للخلق الأدبي،

يقدم لنا هذا الكلام مجموعة من القضايا:

أ- قضية ظهور التقسيم بين نثر وشعر: وهي قضية يمكننا إرجاعها إلى الفطرة البشرية التي تبحث عن تمييز الواقع الحيوي المنشور (في اللغة) إلى واقع أكثر حيوية واقع شعري أشد ارتقاء واعتلاء عن الحياة النثرية أو المنشورة، وهذا التقسيم بين شعر ونثر في أبسط صوره رأيناه في تراثنا العربي، وهو واضح جداً لم يحدث فيه أي لبس، إلا اللبس البسيط الذي ظهر بظهور لغة القرآن التي تميزت بطبيعة خاصة، ولكن هذا الالتباس زال بسهولة بعد فترة وجيزة وأعطى للقرآن مجاله الخاص به.

ب- والقضية الثانية قضية (المكونات): أي العناصر المميزة للشعر والعناصر المميزة للنثر وأهم مميزات يخلص إليه الدكتور عبد الرحمن بدوي بعد مناقشة رأي أرسطو في مميزات الشعر هو (المضمون الشعري) غير أننا لا نتوضح مفهوم المضمون الشعري من سياق كلام الدكتور بدوي، ولا ندري مقصده الدقيق، ما إذا كان يقصد المعنى الشعري والدلالة أم أنه يقصد الفن والتكوين الشعري، يضاف إلى ذلك أنه استخدم مصطلح (النظم) مقابل (المضمون) واستخدامه هذا يدخلنا في الإبهام من جهته الأولى حول قضية النظم التي فارقت مفهوم الموسيقى الشعرية واكتسبت مفهوما لغوياً على يد عبد القاهر الجرجاني الذي ابتدع نظرية (النظم) وأصبح لها مدلولها النقدي الخاص، أما الدكتور بدوي فيستخدمها بمعناها الموسيقي (النظم العروضي أو الموسيقي)، وإذا أردنا أن نقرب المسألة بشكل أكثر وضوحاً لفهم مصطلح الدكتور بدوي واستيضاح رأيه، فعلياً أن نضرب مثلاً من التراث العربي

وما زالت هذه التناحرات دائرة حتى الآن، ويمكننا أن نتنبأ بأنها لن تنتهي أو تنقضي، وهي تتعلق بنوع أدبي واحد والخلافات تدور ضمن هذا النوع الذي هو الشعر، والتساؤل المطروح: ما الحال الذي سيكون عليه الأمر إذا تعلق بأنواع أدبية أخرى مستقلة؟!.

## ـ حدود الأجناس ـ حدود الأنواع:

أ- حدود الأجناس: اعتماداً على ما تقدم نقدم تصورنا لحدود الأجناس الأدبية مستنديين إلى اختيار ثابت ومدرّس لمصطلح (الجنس) للدلالة على ما سماه سعيد علوش الأنواع الكبرى، ومصطلح (النوع) للدلالة على ما دعاه الأنواع الصغرى وبهذا تنتفي مرونة الكلمة وسعتها في الدلالة كما رأينا عند إبراهيم فتحي.

و«من الواضح أن أكبر تقسيم للأدب هو تقسيمه إلى شعر ونثر، وبالرغم من وضوح هذا التقسيم إلا أن هذا الموضوع ظاهري فقط، ويتبين ذلك عندما ننظر في الأساس أو الأسس التي تفصل بين الشعر والنثر، ولقد يبدو أن النظم هو الذي يميز الشعر عن النثر، ولكننا نلاحظ أن واضع نظرية الفنون الأدبية والتمييز والفصل بينهما هو أرسطو في كتابه (الشعر) لم ير في النظم، أي في موسيقى الشعر مقياس التمييز بين الشعر والنثر، حيث يقول: «إن ما كتبه المؤرخ اليوناني القديم هيرودوت عن الحرب الفارسية اليونانية قد كان من الممكن أن يكتبه نظماً دون أن يدخله ذلك في الشعر» وذلك لأن أرسطو يرى أن الشعر في مثل هذه الحالة لا يتميز عن النثر التاريخي بقلبه المنظوم بل يتميز عنه بمضمونه الشعري» (١)



وفحوى هذا المثل أن هناك منظومات شعرية تعليمية سادت على مدى فترة طويلة في تاريخ الشعر العربي فكانت مثلاً ألفية ابن مالك والأجرومية وكثير من المنظومات الفقهية والمنظومات التي تتناول علوماً شتى وهي قطعاً لا تمت إلى الشعر بصلة سوى ما تعتمد من وزن خارجي صرف وهو ما فهمناه من مقاصد كلام الدكتور بدوي.

والثانية تكمن في علاقة النظم بالمضمون حيث جعلهما متضادين وهما ليسا كذلك وإنما متكاملان يكمل أحدهما الآخر.

ويؤكد مذهبنا إليه أن الكاتب يصرح بمعنى النظم فيما بعد ويقول:

«فما هو رأينا اليوم في هذه النظرية التي قال بها أرسطو من حيث اعتبار المضمون لا النظم مقياساً للترقية بين الشعر والنثر، وبخاصة عندما نلاحظ أن رأي أرسطو لم تكتب له الغلبة على الرأي المضاد الذي لا يزال يؤكد حتى اليوم أن النظم أي (الموسيقى الشعرية المحددة المعالم هي التي تميز الشعر عن النثر)» (١)

وللإجابة عن سؤال الدكتور بدوي حول رأينا اليوم في التمييز بين الشعر والنثر نقول: إن في مسألة التأكيد على أننا اليوم نعتمد (النظم) أي الموسيقى، في التمييز بين شعر ونثر كثيراً من النظر إلى جانب واحد أو طرف واحد، إذ ليس خافياً علينا الصراع الحاد الذي دار بين أنصار (الموسيقى الظاهرة التي تعتمد وزناً وقافية وإيقاعاً) وأنصار (الموسيقى الداخلية التي تتعمق في عالم القصيدة الداخلي وتوحد الأفكار والرؤى والقيم) إلى أن وصل الأمر إلى ما يعرف الآن بالشعر المنثور أو قصيدة النثر أو النثرية.. يضاف إلى ذلك ما ظهر من دعوة إلى استقلالية الشعر عن أي فن من الفنون

الأخرى وأولها الموسيقى فظهرت في أوروبا «نظرية الشعر الصافي Pure Poetry» وهي نظرية قال بها عدد من الشعراء الأوربيين في القرن التاسع عشر الميلادي وأوائل هذا القرن، ومضمونها أن الشعر يجب أن يقوم بذاته كفن مستقل، له مقوماته الخاصة التي لا يستمدّها من أي فن آخر كفن الموسيقى، أي أن يكون فن الشعر قائماً على خصائص داخلية فيه لا على نغم وإيقاع يستمدّها من فن آخر وهو الفن الموسيقي، وعند أصحاب هذا الرأي أن الشعر يمكن أن يقوم على مضمونه كما كان أرسطو يقول، ثم على أسلوب تعبيره اللغوي الذي لا يقوم على التقرير بل على التصوير البياني» (١) وهذا ما ألح عليه رواد الحداثة العربية ومن جاء بعدهم متبنين ضرورة الحداثة الشعرية ويقال الكلام نفسه في كتاب قصيدة النثر الذين كان همهم المعنى الداخلي من موسيقى ودلالة والمبنى الخارجي البعيد عن الإيقاع والموسيقى، متمثلين الرؤية الشعرية للصوفي «أو ما يسمى بالشعر المنثور» الذي يرى «أن الشعر لا يستعير موسيقاه من فن آخر هو الموسيقى - كما أسلفنا - بل يستمد موسيقاه من مادة صياغته ذاتها، وهي اللغة، فالوزن الشعري أو النغم وسيلة إضافية تملكها اللغة لاستخراج ما تعجز دلالة الألفاظ في ذاتها عن استخراجها من النفس البشرية كاللون العاطفي للفكرة، أو ظلال المعاني التي تعجز الألفاظ عن التعبير عنها بينما يستطيع هذا النغم التعبير أو على الأقل الإحياء به» (٢)؛ ويبدو أن البشرية وهي تسعى إلى الأمام تميل أكثر فأكثر إلى النثرية على الرغم من أن الشعر يحقق على المستوى الفني والعاطفي والدوقي قدرات أكثر بكثير مما يحققه النثر وكذلك يقدم

على المستويات نفسها من المعادلات الفنية والنفسية أيضا أكثر مما تقدمه النثر، لذلك ابتدع الإنسان الرواية (Roman) أو (Novel) أو el أو الرواية القصيرة (Novella) أو

(Novelette) والقصة القصيرة (Ortstory) والمقالة بحسب ضروراته الاجتماعية بعد أن كانت لديه أنواع نثرية أخرى كالخطابة والرسالة والقص الإخباري والملمحة والمسرحية.

ويجمع الأدباء والنقاد على أن «أرسطو في كتابه (الشعر) واضع الأسس التي تقوم على نظرية (فنون الأدب) والفواصل التي تقوم بين كل فن وآخر على أساس خصائصه من ناحية المضمون ومن ناحية الشكل على السواء وكان أرسطو يلاحظ في عصره أن فنون الأدب ينفصل بعضها عن بعض انفصالا تاما، حتى لنراه يحول هذه الملاحظة إلى قاعدة عامة أخذ بها الكلاسيكيون في القرن السابع عشر الميلادي، وأصبحت من المبادئ الرئيسية للمذهب الكلاسيكي الذي كان إنتاجه أوضح وأكبر ما يكون في فنون المسرح الشعري، حيث نرى الكلاسيكيين ينادون بضرورة فصل التراجيديا عن الكوميديا فصلا تاما، ويعيرون أشد العيب أن تتخلل المأساة مشاهد أو شخصيات فكاهية» (١)

ويعود ذلك إلى طبيعة كل نوع أدبي فالتراجيديا يجب أن تكون مستقلة عن الكوميديا؛ لأن التداخل يكسر حدة الإخلاص الفني ويخل في صدق المعادل النفسي الذي يقدمه كل نوع، ويمكن أن نشير هنا إلى ما يشبه هذه المسألة في تراثنا العربي؛ فقصيد الرثاء على سبيل المثال لا يمكن استهلاكها بالغزل التقليدي أو المقدمات الغزلية وإن كان لابد من المقدمات فالحكمة أولى.

وفي العصر الحديث وقف النقد عامّة والنقد العربي خاصّة أمام معضلة لا تتعلق فقط بالمصطلح وإنما تتعلق أيضا بالمفهوم، وأخص بالذكر ما يتعلق بالأنواع النثرية إذ مازال نقدنا غير دقيق في تمييز الرواية عن القصة الطويلة، وتمييز القصة عن القصة القصيرة... إلخ. وفيما يلي سنحاول رصد حدود هذه الأنواع الأدبية اعتمادا على مقولات المعاجم الأدبية المتخصصة دون الركون إلى دقتها المطلقة المطمئنة.

## أولا- الرواية (Roman) أو (Novel)

«سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد. والرواية شكل أدبي (ولننتبه إلى المصطلح الذي يستخدم هنا شكل وهذا اقتراح جديد يمكن أن نتجاوزه لأن دللته أكثر عموما) 2 بعدد... نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية... وقدمت معيارها وهو الصدق إزاء الخبرة الفردية... أما الرواية فقد تطورت بشكل متنام منذ عصر النهضة فصاعدا، بهدف أن تحلّ الخبرة الفردية محل التقليد الجمعي باعتبارها الفيصل النهائي في الحكم على الوقائع. والرواية هي الشكل الأدبي الذي يعكس بأكبر اكتمال ذلك التغير في الاتجاه العام للثقافة والأدب من الممارسة التقليدية إلى الابتكار والأصالة الفردية» معجم إبراهيم فتحي سبق ذكره.

## ثانيا- الرواية القصيرة:

Novella أو Novelette

«تعبير يدل على سرد قصصي نثري

يحتفظ بخصائص الرواية الفنية ولكنه أقصر طولاً مثل كاندديد لفولتير وجانسيبي العظيم لفيتزجيرالد والدكتور جيكل ومسترهايد لستيفنسون والعجوز والبحر لهمنغواي» معجم إبراهيم فتحي .  
وهنا نلاحظ أن المعجمي تحاشى أن يذكر أي مثال عربي مع أننا نجد أمثال هذه الرواية عند عبدالرحمن منيف «قصة حب مجوسية مثلاً» وعند غسان كنفاني إذ إن كل ما كتبه ينضوي تحت هذا النوع، وعند جبرا ويوسف إدريس وإحسان عبدالقدوس وحتى نجيب محفوظ الذي كان ينزع منزعا روائيا طويلا .

### ثالثا. القصة: Story

«سرد واقعي أو خيالي وقد يكون نثرا أو شعرا يقصد به إثارة الاهتمام والإمتاع أو تثقيف السامعين أو القراء، ويقول روبرت لويس ستيفنسون، وهو من رواة القصة المرموقين: ليس هناك إلا ثلاثة طرق لكتابة القصة، فقد يأخذ الكاتب مائة ثم يجعل الشخصيات ملائمة لها أو يأخذ شخصية ويختار الأحداث والمواقف التي تنهي تلك الشخصية أو قد يأخذ جواً معيناً ويجعل الفعل والأشخاص تعبر عنه أو تجسده» معجم إبراهيم فتحي .

### رابعا. القصة القصيرة Short Story

«سرد قصصي قصير نسبياً (يقال عن عشرة آلاف كلمة) يهدف إلى أحداث تأثير مفرد مهيمن ويمتلك عناصر الدراما. وفي أغلب الأحوال تركّز القصة القصيرة على شخصية واحدة في موقف واحد في لحظة واحدة. وحتى إذا لم تتحقق هذه الشروط فلا بد أن تكون الوحدة هي المبدأ

الموجّه لها... وهذا الجنس الأدبي يفترض تحرر الفرد العادي من ربكة التبعية القديمة وظهوره كذات فردية مستقلة تعني حرياتها الباطنة في الشعور والتفكير، ولها خصائصها المميزة لفرديتها على العكس من الأنماط النموذجية الجاهزة التي لعبت دور البطولة في السرد القديم» معجم إبراهيم فتحي .

### خامسا. القصة القصيرة جداً:

Short Short Story

قطعة مختصرة من النثر القصصي أكثر كثيفا من القصة القصيرة ويتراوح طولها أحيانا بين 500 كلمة و 1500 كلمة .  
وذلك الطول (أو القصر) يجعل من الضروري معالجة الصراع والتشخيص والمشاهد في حذق وتدبر ويمتلك هذا الضرب من القصة القصيرة كل مكونات القصة القصيرة موجزة مكثفة كثيفا عاليا في بؤرة قاطعة التحدد» معجم إبراهيم فتحي .

وإذا كنّا في بداية استعراضنا لمفاهيم المصطلحات التي استخدمت للأنواع النثرية قلنا إننا لا نركن إلى دقة هذا التحديد؛ فإن ما نقصده بالدقة هو الإحاطة والشمول والتناول الفني للنوع الأدبي النثري وقد لاحظنا أن التحديد في المفاهيم السابقة لم يتوغّل إلى العمق الفني وإنما اكتفى بالخطوط العامة والشكلية فلم نتملّس فرقا جلياً على المستوى الفني بين الرواية والقصة مثلاً، وفي الختام لا بد من القول: إن التدقيق والإحاطة والشمول تحتاج إلى بحوث مستقلة يمكن للباحث بها أن يدقق وأن يوضّح ويعمّق أكثر .

7/4/1999م

- (١) في نظرية الرواية، عبدالمك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 240 كانون الأول 1998 م.
- (١) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدّين 1986 مادة (جنس)
- (١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علّوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت سوشبرس، الدار البيضاء ط (١) 1405 هـ- 1985 م، مادة النّوع الأدبي
- (١) الأدب وفنونه، محمّد مندور، دار نهضة مصر، ط (2) ص 11
- \* وذلك في كتابه «الرواية كملحمة بورجوازية»
- \* نظرية الأدب- رينيه ويلك، أو ستن وارن، ص 295- 296.
- (١) فن الشعر، أرسطو، دراسة عبد الرحمن بدوي وتقديمه
- (١) فن الشعر، أرسطو، دراسة وتقديم عبد الرحمن بدوي ص 27.
- (١) فن الشعر، أرسطو، دراسة عبد الرحمن بدوي ص 28، 27
- (4) نفسه ص 28
- (١) الأدب وفنونه، محمّد مندور سبق ذكره ص 22
- (2) ما بين هلالين ليس من المقبوس وإنما تدخل كاتب هذا المقال



## رواية القارئ

## النص ومطلباته تحليلية

لا شك في أن هناك اختلافاً في الدلالة بين قولنا (رواية القارئ)، وقولنا (قارئ الرواية). إذ إن المراد بالعبارة الأولى هو حيازة القارئ الرواية، فهي ملكه، يحللها بحسب قدرته وثقافته وخبرته. في حين تعني العبارة الثانية أي قارئ للرواية، سواء أكان عادياً أم ناقد، حقيقياً أم افتراضياً، وسواء أكانت قراءته مجرد إلمام بالمعاني أم كانت استبطاناً للدلالات والايحاءات. ولا يخفي نذير جعفر الذي جمع دراساته في كتاب عنوانه (رواية القارئ) (١) أنه يقصد المعنى الأول، فقراءته الروايات تجسد فهمه وتحليله الخاصين به وحده. وهذه القراءة إحدى قراءات ممكنة للنصوص الروائية التي حللها في كتابه، تختلف عن القراءات الأخرى أو تتفق معها، ولكنها تبقى في الحالات كلها قراءة قارئ معين، هو نذير جعفر، لنصوص تتعدد قراءاتها بتعدد قرائها.

## ● د. سمر روجي الفيصل

هذا أمر سليم متفق عليه، وقد أصبح شائعاً في النقد الأدبي بعد أن تخلّى هذا النقد عن سلطته المفترضة على النص وصاحبه وأضحى تحليلاً يحمل عنوان القراءة في محوله للتخفيف من أحكام القيمة، وتضييق إمكانات استعمالها في أثناء تحليل النص الروائي. بيد أن كثيراً من المبالغة أضيفت إلى مفهوم تفرد القارئ بالقراءة. ذلك لأنه من الصحيح أن تكون القراءة خاصة بصاحبها، ولكن من الصحيح أيضاً أن هذه القراءة تتحرك ضمن إطار تحليلي مشترك بين قراء الرواية، ومن ثم فهي خاصة عامة. ومن السخف أن يدعي أحد بأن قراءته لا تتعلق بأحد غيره، لأن المصطلحات التي يستعملها في تحديد خطوات القراءة واتجاهاتها دالة على مفهومات ابتدعها القراء (النقاد) وطوروها وجعلوا منها دائرة مفهومية للجنس الأدبي، لا يصلح دخوله دون التزود بها، ولا يمكن تحليله بأدوات جنس أدبي آخر. كما أن المصطلحات بعض من إجراءات المناهج وأدواتها، ومن العبث القرائي أن تتداخل هذه المصطلحات أو تستعار من

منهج إلى آخر دون وعي ودربة وقدرة على التحليل.

وما من شك عندي في أن المصطلحات التي استعملها نذير جعفر في أثناء قراءته الروايات التي حللها في كتابه تنتمي إلى حقل السرديات، وتنضوي تحت لوائها. ولكن حقل السرديات أصبح في نهايات التسعينيات واسعاً، أو قل إنه عرف أنواعاً من التطور، وشيئاً غير قليل من تبديل المصطلحات وتغييرها وترادفها، وخصوصاً لدى النقاد البنيويين، كما أن هذا الحقل جنح إلى وصف البنية الفنية، وعاف أحكام القيمة أو قيدها تقييداً كبيراً، بل إن بعض العاملين فيه رفضها واستنكر استعمالها في أثناء تحليل النص. وهذا كله قاد إلى عرف تحليلي، هو ضرورة التزام المحلل بمنهج من المناهج التي عرفها حقل السرديات، وبالمصطلحات المستخدمة في هذا المنهج، بغية الاتساق في الرؤيا التحليلية، وإن أية نظرة إلى كتاب (نظريات السرد الحديثة) لوالاس مارتن (2) تدل على أن نظرية السرد

تحولت إلى نظريات للسرد بين 1945-1960، أي خلال خمسة عشر عاماً ليس غير. ومن ثم فبأنه من المفيد للقارئ للنص الروائي ملاحظة هذا التطور، ووعي مراحلها إذا رغب في ألا يبقى حراً يجول في حقل السرديات دون أن يقيد نفسه بمنهج من مناهجه.

والظن بأن قراءة نذير جعفر أقرب إلى المنهج البنيوي التكويني، بل هي هو إن استثنينا بعض الملاحظات، ومن المفيد الإشارة إلى مسوغ انتسابها إلى هذا المنهج قبل الحديث عن الملاحظات حول طبيعة هذه القراءة وإجراءاتها التحليلية. فقد انطلقت القراءة من نص الرواية واعتمدته مرجعها الأساسي. وهذا النص في مفهوم نذير جعفر (ليس مجرد نظام لغوي يفسر نفسه بنفسه فحسب، بل هو نظام يشير إلى واقع خارج عنه، ومواز له، سواء أكان هذه الواقع موضوعاً أم متخيلاً أم متحماً. وكل دعوة إلى فصل النص عما يحيل إليه نرى أنها تصب في النهاية في المستتقع

الأسن للشكلانية العقيمة التي تفصل الأدب عن الحياة، ولا ترى فيه من جماليات إلا ما يراه الأثاريون في الجثث المحنطة) (3)، ولا شك أن هذا المفهوم للنص قريب من المنهج البنيوي التكويني الذي يهتم بشكل الأدب دون أن يتخلى عن مضمونه. فهو يهتم بشكل الأدب لأنه تطوير للمنهج الواقعي الذي أخلص للمضمون ورأى أنه يحدد الشكل، وهو يربط الشكل بالمضمون لأنه ينفر من الشكلانية التي تعتمد النص المغلق على نفسه المكتفي بقوانينه الداخلية.

وهذان الأمران هما مسوغ اقتراب مفهوم نذير جعفر للنص من المنهج البنيوي التكويني، ولو أضاف إلى ذلك انفتاح النص على صاحبه وعلى الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها لانضوى مفهوم النص لديه انضواء كاملاً تحت لواء المنهج البنيوي التكويني أو التوليدي الذي أسسه لوسيان غولدمان، وكانت المادية الجدلية هي الخلفية النظرية التي استند إليها في أثناء تحليله النصوص الأدبية.

وإذا لم يكن نذير جعفر قد أضاف انفتاح النص على صاحبه وعلى الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها، فإنه حرص على أحكام القيمة، لأن تحليل النص لا يقتصر على أدبيته (بل لابد من الانتقال إلى التقييم الذي يتضمن في النهاية موقفاً فكرياً جمالياً على ألا يكون هذا الموقف مفروضاً منذ البدء، بل يتم استخلاصه من التشكيل الداخلي للنص، ومن بنيته الداخلية وأسلوب تحققها فنياً) (4). وهذه الاضافة الخاصة بأحكام القيمة استنكرها البنيويون غالباً، ولكن غولدمان نفسه كان قريباً منها. فقد رأى أن النص الأدبي مستقل فكرياً وجمالياً، ولكن استقلاله نسبي لأنه عالم تخيلي مناظر، من حيث بناؤه للعالم الواقعي الخارجي وليس مطابقاً له. ولابد في رأي غولدمان من فهم هذا النص بتحليل عناصره الفنية لمعرفة بنيته الدالة، ثم تفسيره بدمجه في محيطه لاستنباط رؤيا العالم لدى المجموعة أو الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها مبدعه (5).

عن التطبيق أو مغايرة له. وتلك حال الدراسات التي تكتب منفردة ثم تجمع في كتاب. على أن هذه الدراسات حين تخسر بعض الاتساق تقدم صورة عن نمو القدرات التحليلية خلال المدة الفاصلة بين كتابة أول دراسة وكتابة آخر دراسة. وليس في كتاب (رواية القارئ) تأريخ لكل دراسة يعين على تتبع هذه الصورة النقدية. بيد أن طول بعض الدراسات، وقصر أخرى، يسمح بالقول إن نذير جعفر يتبع ذائقة الأدبية في أثناء التحليل حين يكتب دراسة طويلة، يتسع مداها، وتسهل ملاحقة الملاحظات فيها. أما حين يكتب دراسة قصيرة أقرب إلى المقالة فإنه يلجأ إلى تكثيف الملاحظات وتركيزها، ويتعد عن التعليل والأمثلة. وهو - في النوعين معاً - ميل إلى الابتعاد عن المقدمات النظرية، قريب من التعبير المباشر عن انطباعاته وملاحظاته حول بنية النص عموماً، وحول السارد خصوصاً.

ولا شك في أن المصطلحات المستمدة من حقل السرديات هي الأدوات المفاهيمية الإجرائية في قراءات الكتاب التطبيقية كلها. ولكن انغماس النظر في المصطلحات يقود إلى ملاحظة تبدو حيناً موضع اختلاف، وحيناً موضع اتفاق. فالمؤلف المفترض مصطلح مستخدم في تحليل رواية (قلب الليل) لنجيب محفوظ. وهذا المؤلف المفترض يتقمص شخصية الموظف في الرواية. أما جعفر الراوي فيحتل موقع (الراوي المشارك) بصفته الشخصية المحورية في الرواية. ههنا، قبل متابعة المصطلح نفسه في الدراسات التطبيقية الأخرى، نلاحظ الحاجة إلى تعديل مصطلح (المؤلف المفترض)، لأنه ليس هناك مؤلف مفترض في حقل السرديات. أما المؤلف (الروائي) حين يدخل النص متقمصاً إحدى شخصيات روايته فيدعى (الراوي الممثل) بفتح الشاء المشددة، أو (الإناء الثانية للروائي) أو (الكاتب الضمني)، بحسب اختلاف النقاد البنيويين في المصطلحات التي تحدد موقع الروائي من روايته. وليس هناك في الوقت

والواضح بالنسبة إلى أن نذير جعفر أنه اهتم بتحليل عناصر النص الفنية، ورغب في الحكم عليها، دون أن يتابع التحليل فيفسر النص ويدمج ويستنبط رؤيا العالم لدى الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الروائي مبدع هذا النص. وهناك تجارب كثيرة حاولت ولوج هذا التفسير، عبرت الكثرة الكاثرة منها عن صعوبة الربط المباشر بين المبدع وطبقته في أثناء تحديد رؤيا العالم، واستعملت في ذلك قدراً كبيراً من أحكام القيمة الخاصة والعامة، واضطرت غير مرة إلى الخروج على مفهوم النص المعتمد لديها نتيجة ولوعها الشديد بأحكام القيمة. ولم يكن نذير جعفر نموذجاً لها في ذلك، ولكنه اقترب منها في حرصه على أحكام القيمة، وخالفها في تقييد هذه الأحكام بضرورة استمدادها من النص. ومن ثم رسم نذير جعفر حدوداً أمام ذلك الشغف بإطلاق أحكام القيمة، وهو شغف يتولد في أثناء التحليل، ويرادو المحلل عن نفسه، ويغريه بالسلطة القديمة المفترضة للنقاد. ولعل أعلى درجات شغف نذير جعفر بأحكام القيمة ماثلة في تحليله رواية (جمر الموتى) (6) أيضاً. الصالح. فقد راق له رصد أحكام القيمة السلبية على نص الرواية، فاستمر يغذيه حتى فرغ من المستوى التقريري للبنية السردية، ثم مال إلى أحكام القيمة الإيجابية على المستوى الترميزي غير المباشر للنص الروائي.

ومهما يكن مسوغ انتساب قراءة نذير جعفر إلى المنهج البنيوي التكويني فإنه يبقى مسوغاً مشفوعاً في الكتاب بدراسات تطبيقية لعدد من الروايات العربية، بل إن الدراسات التطبيقية في كتاب (رواية القارئ) هي الأصل، والمقدمة النظرية لاحقة به. وهذا يعني أن نذير جعفر كتب الدراسات التطبيقية في أزمنة مختلفة، ثم جمعها ومهد لها بالمقدمة النظرية. وبالتالي لم يكن هناك اتساق كامل بين الوعي التحليلي في المقدمة وتجسيده تطبيقياً في الدراسات، ولم يكن هناك في الوقت نفسه تباين كبير بينهما، بحيث تبدو المقدمة بعيدة

نفسه (راو مشارك)، بل هناك روائي مختلف أو مشارك أو محايد. أما نموذج جعفر الراوي في (قلب الليل) فهو صوت روائي يمثل وجهة نظر مغايرة للصوت الروائي الذي اختفى الروائي خلفه وجعله راويا ممثلاً. وليس هناك - أيضاً - استعمال لمصطلح (الشخصية المحورية) في النقد البنيوي، لأن البنيوية تعد هذا المصطلح بعيداً عنها، منتمياً إلى بدايات السرديات أو إلى مراحلها الأولى. ولا شك في أن هذا المصطلح مازال متداولاً في النقد الأدبي، ولكن البنيوية أهملته لأنها لا تؤمن بأي تفضيل (وأكد أقول: تصنيف) بين الشخصيات الروائية، بل أنها تنظر إلى كل شخصية منها على أنها راو أو صوت بحسب موقعها في البنية الروائية. ومن المفيد القول إن الاختلاف السابق في المصطلح يضمم اتفاقاً في المفهوم، لأن نذير جعفر يقصد - كما هو واضح - الصوت الروائي حين يتحدث عن جعفر الراوي، كما يقصد الراوي الممثل حين يتحدث عن الموظف.

مهما يكن الأمر فقد أحسن نذير جعفر صنعاً حين زج نفسه في امتحان التحليل البنيوي للنص الروائي. فهذا الامتحان فرصة لاختبار قدرته التحليلية، ومناسبة للتخفيف من مساءلة المضمون ومجادلته، ومحاولة أخرى لتقنين الشكل الروائي في أثناء تعبيره عن المضمون.

ولن يختلف أمر هذا المصطلح إذا تتبعنا الدراسات الأخرى في الكتاب. فهو (المؤلف الاصطلاحي على لسان الشخصية المحورية نادية) (7) في (خضراء كالخقول) لهاني الراهب. وأحمد النساج شخصية عمالية محورية في رواية (باب الجمر) لوليد إخلاصي (8). وشبلي العبد الله يقوم (بدور الراوي - السرد بضمير المتكلم) (9) في رواية (الزمن الموحش) لحيدر حيدر. كما ينهض السرد في (جبل الهتافات الحزين) لمحمد أبو معتوق (على لسان الراوي الشاهد عبر ضمير المتكلم) (10). وعبدالله المشحور شخصية محورية في رواية (السرطان) لنهاد سيريس (11) ... وإذا كانت هذه الأمثلة تدل على الحاجة إلى توحيد المصطلح ما دام مفهومه واحداً في أثناء القراءات المتنوعة، فإنها في الوقت نفسه تشير إلى حرص نذير جعفر على أن تنضوي قراءاته كلها تحت لواء السرديات.

ويخيل إلي أن نذير جعفر قادر بذائقته النقدية المرفهة على الخروج من مأزق

## الإحالات

1. صدر الكتاب عن دار شرقيات في القاهرة عام 1999

2. ترجمت حياة جاسم محمد هذا الكتاب إلى اللغة العربية، وصدر ضمن المشروع القومي للترجمة في المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة 1998

3. رواية القارئ. ص 11

4. رواية القارئ. ص 11/12

5. للتفصيل انظر ص 130 من: خرماش، محمد. البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب - مج فصول (القاهرة) -

مج 9 - ع 4/3 - شباط / فبراير 1991

6. رواية القارئ. ص 99 وما بعد

7. رواية القارئ. ص 41

8. رواية القارئ. ص 50

9. رواية القارئ. ص 62

10. رواية القارئ. ص 86

11. رواية القارئ. ص 91



رؤية في ديوان (هذه خيمتي فأين الوطن؟)

# للشاعر يحيى السماوي

• بقلم: الدكتور حسن فتح الباب

يضيف ديوان (هذه خيمتي فأين الوطن) للشاعر العراقي يحيى السماوي المقيم في أستراليا لاجئاً سياسياً وتراً جديداً إلى قيثارة شعر الغربية والحنين إلى الوطن. وغربته هذه نفي قسري، وهو يفصح عن هذا النفي أو القهر في كل صفحة من ديوانه، ونحن نشعر بتلك المحنة التي يمر بها ونتجاوب معه فيها منذ أول سطر من قصيدته بل منذ العنوان، والكتاب يعرف من عنوانه كما يقول المثل السائر. فاسم الديوان مركب من كلمتين: أولاً هما تقريرية معبرة عن الواقع وهو المقام في بلد بعيد عن الوطن، والثانية إنشائية اتخذت أسلوب الاستفهام الدال على لوعة الفراق، والإحساس الميرى بالفقد هو المهيمن على تلك النصوص بلا استثناء. فقد يكاد يورث صاحبه التمزق ولولا قوة نفسه لوصل به إلى الجنون.

## توظيف التكرار

وتتنوع الدوال التي ترمز إلى الفقد وتصور مأساة التشرد في المهاجر، وأولى هذه الدوال هي تكرار كلمة العراق وما يتصل بهذا الحقل الدلالي وهو فراق الوطن من مفردات، مثل الرافدين ودجلة والفرات والنخل الذي يُذكر كلما ذُكر العراق لأنه أكثر

الأقطار العربية نخيلاً، حتى أنه كلما أريد التعبير عن ظاهرة كثرة الشعراء في العراق قيل: تحت كل نخلة في العراق شاعر. ومن المفردات المتصلة بالنخل الجذع والعذوق. ونطالع الألفاظ المذكورة الدالة على فقد الوطن والحنين الجارف إليه في قصيدة (أذلني حبي) التي استهل بها يحيى السماوي كتاب شعره:

أذلني حبي

وجرحي الممتد من جدائل النخل

إلى أرغفة الشعب

طوفت في حرائق الشرق

وفي حدائق الغرب

وليس من صبح ومن صبح

إلا بقايا من رماد الدار

من طين الفراتين على ثوبي

×××

فتشت عن أرومتي

وعن فرات ساحر عذب

وفجأة

رأيت نخلة على قارعة الدرب

هزنتها

فانهزم الدمع على هدي

وعندما هزنت جذع الأرض ياربي

تساقط العراق في قلبي

وقد تكررت أيضاً كلمات الفراق والفراتين

والرافدين والنخل في القصيدة الثانية

وعنوانها (شدي شرا عك) إذ يقول فيها:

أنا ما نحلت لأن صحتي معسر

لكن صحن الرافدين نحيل

لطمت شبابيك الضفاف خدودها

حزنا ومزقت الثياب حقول

فإذا حفيف النخل لوعة نادب

وخير دجلة والفرات عويل

ما العجب إن سلّ النخيل؟ فأرضنا

مسلولة.. وفراتنا مسلول

وردد الشاعر اسم وطنه «العراق» عدة

مرات في تلك القصيدة بوصفه دار شقوة ومهانة بعد عزة، وفردوساً تحول إلى جحيم وموطئ سناكب للطغاة من مغول العصر وزنا دقته هذا العصر الذي وصفه أكثر من مرة في قصائد بالزمن الرديء. ولا شك أن تكرار كلمة العراق في القصيدة يدل على شدة حنين الشاعر إلى بلده وحزنه على ما آل إليه أمر شعبه بعد أن سفك السفاحون دماءه:

هذا عراقك يا عصور.. رغيه

حسك وكوتره دم ووحول

تحت الكراسي في العراق جماجم

وعلى الكراسي في العراق مغول

للجاهلية في العراق عقيدة

وما يلبث الشاعر الشريد أن يردد مرة

أخرى كلمة النخل التي ترمز لموطنه الغائب

في عينه والحاضر في فؤاده، ويستطرد في

هجو ظالميه:

و«بني قريضة» محفل وقيل

زمر إذا مرت على بستاننا

شاصت عذوق النخل وهي حمول

فر الفرات بمقلتي وأيقظت

أشواكها تحت الجفون فصول

ويبلغ يحيى السماوي ذروة فنية في

التعبير عن فداحة القهر الذي سلطته على

العراق الفئة الحاكمة الباغية:

فرضوا على المقتول فدية قاتل

ليحوز قبراً في العراق قتيل!!

وتتمثل تقنية تكرار الاسم أو الفعل

لتعميق الدلالة أيضاً في ترديد فعل «فتشت»

للإشارة إلى رحلة المعاناة التي قطعها الشاعر

بحثاً عن وطنه المفقود، وذلك في قوله:

فتشت في ذاكرة الأيام عن طفولتي

فتشت في كل نفايات حروب القهر عن

مدينتي

وعن جواد خارج الركب

فتشت عن حبيبتي بين سبايا العصر

ثم لما أصبحت بغداد كرسيا لمنبوذاً  
وصحنا لنفر

صارت الأوتاد قيداً  
والمواويل ضجر  
واللظى صار مطر

× × ×

ثم لما فتحت بغداد عينيه  
على صبيان «عفلق»  
وطني أصبح منفاه  
وجرحي صار خندق

× × ×

منذ جيلين وبغداد بلا دين  
متى يشهق بالتكبير ثغراً المُنذنة؟

### أسلوب المفارقة

ومرجع شدة وقع هذه القصيدة في نفس  
المتلقي إلى استعمال أسلوب التضاد بين  
صورتين رسمهما الشاعر لبغداد: صورتها  
المونقة قبل أن يحل بها ظلام القهر  
وصورتها بعده. وتقطر الأولى إبداعاً في  
تصوير جمال بغداد ومباهجها التي استمتع  
بها الشاعر في طفولته ثم تحولت إلى حلم لا  
يتحقق. فهو يذكر في أسى ولهفة شاجية  
كائنات الطبيعة التي طالما تغنى بها  
الرومانسيون من ماء في الأنهار والغدران،  
ومن قناديل وأقمار وفوانيس وبيارق.

تقابل هذه المفردات المنسوج منها صور  
رفافة مضيئة أو تخالطها مفردات ذات  
مضامين معتمة، كأنها أشباح كهفية أو  
كوابس تورث النفس غما وسقماً، وتكاد  
تقشعر لها الأبدان رعباً:

كان لي في سالف العصر وطن

ضاحك الأنهار

لا يعرف غير الفرح الأخضر

في حقل الزمن

ثم لما هرم الماء كبا النخل

عن مدينتي

فتشت عن أرومتي

وقد ذكر الشاعر في تلك الأبيات كلمتي  
القهر والمدينة، وتكررت اللفظتان في قصائد  
أخرى، ودلالة الأولى واضحة، أما الثانية  
فإن ترديدها يدل على التشرد في أرجاء  
الأرض بحثاً عن ملجأ آمن يأوي إليه ليتقي  
بطش القتلة. ومن أمثلة تكرار كلمة القهر  
البيت الآتي من قصيدة (شدي شراك):

جادت علي النائبات فأمرت

قهرًا وينبوع الحبور بخيل

والبيت الآتي من قصيدة (كن صخرة  
تُدمي):

قضت العروبة في شريعته

قهرًا لنا ولغيرنا الغلبا

وترد هذه اللفظة أيضاً في قصيدة (كان  
لي) ذات النغمة الهادئة الوادعة الشجية في  
معظم أبياتها كأنها مرثية:

فمتى ينتفض النخل الفراتي

متى تكنس ريح القهر عار الأزمنة؟

ومتى ينتقم العطر لأبج السوسنة؟

أما تكرار كلمة مدينة أو مدائن فنجد في  
البيت الآتي من قصيدة (للجرح نافذتان)  
وهي من أصفى قصائد الديوان لحنا  
وأعمقها رؤية وأجملها صياغة:

الآن أخرج من تواريخي

لقد كذب الفرات على النخيل

قبري معي يمشي

ونخل ضامر الأعذاق

يا وطني الذليل:

أيقوم من تابوته الجسد القليل؟

فاكتب وصيتك.. المدائن شيعت أقمارها

× × ×

في كل يوم تُستباح مدينة أخرى

ولما كانت مدينة بغداد هي أحب مكان على  
ظهر البسيطة للشاعر، فقد ردها ثلاث مرات  
في القصيدة الآنفة الذكر، وهو يرثي حالها:

## فحقلي صار قبراً

### ومناديل الهوى صرن كفني

إنها مخيلة الشاعر التي استتقت قطرات  
المرارة من نبع الواقع الآسن، فانعكست على  
مرآتها صور المأساة التي تكبل وطنه البعيد  
الذي يتمنى أن يراه قريباً مهما شط المزار  
وتباعدت الديار.. مأساة القهر الذي يحيل  
الخضرة إلى عفن، وبهجة الحياة إلى ظلمة  
قبر، والنخل الباسق ذا الطلع النضيد إلى  
إعجاز نخرة خاوية.. كل ما هو جميل ونيل  
وجليل بات باهتاً مفرغاً كالأكفان وصناديق  
الموتى، أو أعواد المشانق التي نُصبت على  
أسوار مدينة الرشيد. ويستطرد الشاعر نافخاً  
في مزمار يرسل موالاً باكياً بعد أن كان يغني  
كالعصافير، ناعماً في دَفء الأهل والدار الذي  
يفوح أزكى العبير من الأزهار المعلقة على  
جدرانها، وتصبح أنغام الحب على شرفاتها:

بين عينيه نضاجة بمكتنزاته الوجدانية،  
وكأن حضورها هو الذي يقيه من الموت في  
المنفى، ويؤكد وجوده ويصل ذاكرته بذاكرة  
الوطن.. إنه يستعيد بهذه الوجوه والأمكنة  
والأسماء عالمه الحبيب الذي كتب عليه  
الأشقياء أن يُحرم منه، أما أسماء الشعراء  
القدامى فقد نظمها على هذا النسق:

نعافر قهوة بالهَيْلَ أَنَا

ونسمر تحت دالية بَانَ

وحينا نستريح إلى قصد

لقيس بن الملوح وابن هَانِي

وللضَّيْلِ قام إلى غبيط

ليُرشف من قوارير الغَوَّاني

وذكر من المحدثين شعراء العراق وفنان  
الشعب العراقي فؤاد سالم وذلك في قصيدة  
(من يملك الوطن؟):

من يملك الوطن؟

القاتل المأجور والسجَّانُ

ياسيدي

أمرجل المطر؟

«تارك والسياب والجواهري»

أم سارق الرغيف والدواء والوطن؟

«سعدى، بلند، وفؤاد»

ويقرن أسماء الشعراء بأسماء الأبطال  
المناضلين الذين ثاروا على النظام،  
واستشهدوا في سبيل تحرير الوطن رجالاً  
ونساءً:

يملكه الشاهد والشهيد

وموقظ الثورة من سباتها

يملكه الطريد

و«مريم الناعم»... «أم مصطفى»

و«حيدر الجضعان»... «كاظم

الريسان»

يملكه كل الذين أعلنوا العصيان

على عدو الله والإنسان

فليُسقطوا هوية الأوطان

كان لي نهر وزورق

وشراع باتساع الشوق

كان العشق فانوساً وبيرق

ثم لما شتقوا حنجرتي

صار البكاء

كفن الصبح وتابوت المساء

كان لي في سالف العصر رغيف

ناعم الدفء

ولي بيت على جدرانها يمثل زيتون

وزنبق

ثم لما فتحت بغداد عينيهما

على صبيان «عفلق»

وطني أصبح منفاي

وجرحي صار خندق

## توظيف الرموز والأمكنة والأزمنة

تتخلل قصائد يحيى السماوي أسماء كثير  
من الشعراء الأقدمين والمعاصرين وبعض  
الأماكن الأثيرة لديه كي يدفئ بهم وبها  
حلمه: فهو يلج على إعادتها كي يراها ماثلة



عنا.. غذا نُسقط عن رقابهم رؤوسهم

فيستعيد مقلتيه «شاكر الجوعان»

وهؤلاء جميعاً من شهداء الانتفاضة الشعبية في مدينة السماوة التي ينتمي إليها الشاعر ويترنم بها في قصائده، فنسمع إذ نُصغي إليه صدى مالك بن الريب التميمي وهو يذكر موطنه «الغُصَي» في حسرة واشتياق لاجع، حتى كرر اسمه ست مرات في الأبيات الثلاثة الأولى من قصيدته الياثية المشهورة التي كتبها وهو في سكرات الموت يرثي نفسه:

ألا ليت شعري هل أبين ليلةً

بوادي الغُصَي أزجي القلاص

النواجيا؟

لقد كان وادي الغُصَي لو دنا الغُصَي

مزار ولكن الغُصَي ليس دانيا

فليت الغُصَي لم يقطع الركب عرضه

وليت الغُصَي ما شى الركاب لياليا

ويقول يحيى السماوي مردداً اسم بلده

«السماوة» ومناجياً نخلها

فيا نخل السماوة أين مني

عذوق قد نُضدن من الجمان

ويا نخل السماوة أين أيك

يدب إليه ليلاً عاشقان؟

وهو يستدعي الشخصيات التاريخية

التي قادت البشرية على طريق الحرية

والعدل تحت ظلال القرآن، فيذكر النبي

الصادق الأمين والخلفاء الراشدين الأربعة،

بوصفهم محرضين على الجهاد ومناقضين

لرموز النظام في وطن الشاعر:

زمن رأينا فيه كل رزية

ضعنا به فوق الدروب ثنارا

فكأننا لسنا عشير المصطفى

هذا الذي رفع الجهاد شعارا

وكأنما «الصديق» لم يغرس لنا

شجراً أفاء بظله الأمصارا

وكأنما «الفاروق» ما صلى بنا

في القدس لما فرق الأشرارا

وكأنما «عثمان» لم يسرج لنا

من مقلتيه على دجي أنوارا

وكان «خير» لم يقوض بابها

يوماً «علي» حين كر وثارا

وأما أسماء الأماكن الجغرافية التي ترد في

الديوان مثل المدن والمواقع ذات التاريخ

المشهود في الماضي أو الحاضر، ففي

مقدمتها بالضرورة المدن العراقية وعاصمتها

بغداد، ومن هذه المدن والأحياء البصرة

وأربيل والرصافة والكرخ وكردستان، وهو

يذكرها لا يعبر عن مكانتها الأثيرة في قلبه

ومثول طيفها أمامه في الصحو والرقاد

فحسب، بل ليؤكد أنها ما زالت تحيي على

الرغم مما فعل بها المارقون من أبنائها، ويحلم

بعودة شمسها إلى السطوع مثلما ينبعث

طائر الفينيق من رماده ويملاً الدنيا غناء.

ويمزج الشاعر يحيى السماوي بين أسماء

هذه المدن وأسماء بعض المواقع العربية.

القديمة التي اندثرت وكانت تمثل علامة فارقة

في تاريخ العرب مثل «خير» وهو حي اليهود

الذي سميت به الغزوة النبوية التي شنّها

الرسول عليهم بعد أن خانوا عهده، ومثل «ذي

قار» وهو الموقع الذي انتصر فيه العرب على

الفرس فيقول مخاطباً وطنه المكبل بالأصفاد

والنار بنبرة تكشف عن حزنه الدفين:

يا جرحنا الممتد من «أربيل»

و«البصرة»

حتى شفتي «ميسان»

السيف من بغداد»

والقبضة من «تكريت»

والجثة من «ذي قار»

هربت من ذاكرة النخل

فما للنخل لا يغادر القلب

ولا نافذة الأفكار؟

وإذا كان شاعرنا قد ذكر «تكريت»

أو القبلتين وثالث الحرمين، وكأنهم  
الخناسون الذين يقيمون مزادا لبيع العبيد  
وشرائهم، ويكرر كلمة الجهاد في القصيدة  
بوصفه نقيضا للعمل السياسي المراءوغ:

حتام لنقي اللوم في أعدائنا

إن كان صرح جهادنا منهارا؟

ومن المدن التي ذكرها الشاعر باعتبارها  
رموزا ذات دلالات تاريخية «بابل» وإذ تشير  
إلى عراقه وطنه العراق. ولما كانت بابل رمزا  
لهذا الوطن المقهور المأسور، فقد استعادت  
ذاكرته السببي البابلي، متشائما من مصير  
بلده:

**فاكتب وصيتك.. المدائن شيعت أقمارها  
لا شيء ينبئ أن «بابل» سوف تنبض  
مرة أخرى**

فتفتح بعد هذا السبي باب المستحيل

ومتثلما وظف السماوي المكان لتحقيق  
الأغراض النفسية والفنية التي أشرنا إليها  
وظف الزمان لذلك أيضا. فهو يذكر شهري  
تموز نيسان بوصفهما رمزين للعار المتمثل  
في انقلاب 67 تموز 1968 وولادة صدام  
حسين فيقول في قصيدته (سأقول ما بي):

**وطني غانية مهتوكة الإزار**

**يا عارنا الممتد من مقلّة «تموز»**

**إلى السابع من «نيسان»**

ومن مفردات الزمن يوظف نصف الليل  
لارتباط هذا الوقت بالغارات التي تشنها  
السلطات الغاشمة الدكتاتورية على بيوت  
معارضيهما الأحرار وأهليهم ورفاقهم،  
لاغتيالهم أو سلخهم أو الزج بهم في زنازين  
السجون، فيقال «زوار الفجر» أو «زوار نصف  
الليل» كناية عن جنود أولئك السفاحين  
والشياطين العتاة. ويسمى الشاعر هذه  
الإغارات الرهيبة بالفتوحات من قبيل  
السخرية، وشر البلية ما يضحك، لأن مدبريها  
الأوغاد يعدونها بطولات ويباهون بها:

بوصفها معقل الأشرار الكفرة، فقد استلهم  
قصيدة من وحي المدينة المنورة بوصفها  
موطن الأخيار البررة ومدينة رسول الله،  
ومن ثم اختار لها عنوان «يا دار خير عباد الله  
قاطبة». وقد اتخذها يحيى السماوي مقاما  
بعد عشرين عاما من مغادرته بلده، فكانت دار  
الأمان التي مكث بها عدة سنوات ثم ألقى  
عصا التسيار في أقصى بقعة من الكرة  
الأرضية وهي مدينة استرالية يعيش بها الآن.  
وتشف هذه القصيدة عن انتمائيه الإسلامي  
الأصيل وأنفاسه الحرة المتوهجة حين يذكر  
النبي صلى الله عليه وسلم، ومقدمه مشوقا  
إلى رحابه العطرة التي قرت بها عينه، إذ كفلت  
له العيش الكريم وآمنته من خوف:

**أتيت «طيبة» همي يستبي همي**

**سعيا على القلب لا مشيا على قدمي**

**يسابق القلب أشواقي فيتركني**

**ظلا على الدرب أو عصفا بمضطرم**

**بي للأمين من الأشواق عاصفة**

**فهل ألام إذا عانيت من غرمي؟**

ويقوده الحنين مرة أخرى إلى وطنه  
فيذكر بعض مدنه وأحيائه ملتحا محزوناً  
لعجزه عن إنقاذها من براثن الفجرة:

**على «الرصافة» أو ثان مدنسة**

**وظبية «الكرخ» بين الصاب والصنم**

**وتشغل القدس زهرة المدائن إحساس**

شاعرنا وضميره بعد وقوعها في أسر  
الصهاينة قراصنة العصر، فنراه يخاطبها في  
قصيدته (المتأهة) مكررا اسمها ثلاث مرات:

**يا قدس قد رخص النضال وأرخصت**

**شهب المناصب باسمك الأسعار**

**يا قدس قد باعوك سرا فاسألي**

**«طابا» عساها تكشف الأسرار!!**

**يا قدس ما خان الجهاد وإنما**

**خان الذي باسم الجهاد تبارى**

فهو يشجب اتجار السياسة بهذه المدينة  
العربية الإسلامية التي يقع بها بيت المقدس

الموت من خلفي  
ومن أمامي الإعصار  
على فمي تنهض عفراء مني شهيدة  
وفي دمي حديقة مذبوحة الأزهار  
فمن يقيّل عثرة الهارب من ذاكرة النخل  
إلى ذاكرة الإعصار؟  
خجلت من قيح الفتوحات التي تبدأ  
نصف الليل  
ما عدت فتى الفرات  
والفرات ما عاد فتى الأنهار!

ويستعمل يحيى السماوي أسماء مواقيت  
أخرى في تلك القصيدة مثل الصيف والليل  
والنهار للدلالة على دوام القهر رغم تقلب  
الزمن، ويختم نغمها الأسيان البكائي، لتحول  
العراق إلى مقبرة أو أطلال رمادية يخيم  
عليها شبح الظلام والخراب والفناء، بنفثات  
وأنت من صدره الكظيم وتساؤلات حائرة  
فاجعة، كأنها عويل الجنازات التي تحمل جثة  
الوطن ورفات الأحلام المجهضة في تابوت:  
الحظ في الفنجان.. والרגبة في  
الخوذة

والرماد في الأهوار  
لا النجم في الليل  
ولا الشمس في النهار  
يا وطني المحترق البيوت  
يدي على قلبي  
وقلبي في فمي يشرب وحل الخوف  
والسكوت  
من أين لي  
لجثة العراق  
للنخل الفراتي  
لجثمان المني  
تابوت؟

### التضمين والتناس

يُعدُّ التضمين أو التناس سمة أساسية من  
سمات ديوان (هذه خيمتي.. فأين الوطن؟)،

وتتضمنه منصّب على الشعر العربي القديم،  
فهو يمتاح من ينابيعه الثرّة، ويوشي رداء  
شعره القشيب بلألئ من كنز هذا التراث  
الثمين، معيدا قراءته في ضوء معطيات  
العصر ورؤية الشاعر، فيسقط ماضيه على  
الحاضر. كما أنّ تضمينه أبياتا من الشعر  
القديم يدل على عمق انتمائه للحضارة  
العربية، وعلى رغبته الدفينة في اتخاذ أسماء  
الأشخاص أو الأماكن التي وردت بهذه  
الأبيات وقفات للتذكّار، أو صوّى يسرج بها  
فتيل الوطن البعيد في ليل الترحال الطويل،  
ويؤكد لنفسه الهوية والنعت، أو صدى  
للأصوات النائحة في حناياه.

ويتبدى التضمين في إقامة علاقة مع  
نصوص من التراث، لخلق معادل لبعض  
الأبعاد الفكرية والوجدانية للشاعر، إما  
باستخدام النص القديم بتمام عبارته أو بعد  
تعديلها لتلائم المعنى الذي يقصده، ومن ذلك  
اقتباسه من معلقة عمرو بن كلثوم الشطر

الأول من البيت الآتي:

إذا بلغ القطام لنا صبي

تخبر له الجهار ساجدينا

فهو يعكس المعنى للدلالة على ما آلت إليه  
الأمة العربية من انكسار بعد انتصار ومهانة  
بعد عزة فيبديل بالشطر الثاني الشطر الآتي:

فقد بلغ الكهولة من هوان

واقتباسه من تلك المعلقة الشطر الأول

أيضا في البيت الآتي:

ملأنا البر حتى ضاق عنا

ونحن البحر نملؤه سفينا

ولكنه يحور الشطر الثاني إذ يقول:

جموعا باحثين عن الأمان

نجد هذا التضمين في قصيدته «أحن

إليك)، كما نجد مثيله في قصيدة (قانا) إذ

يستعير من المتنبي الشطر الأول من البيت

المأثور الآتي:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى

## منج الحدائي بالترائي

يستقي الشاعر من نبع الشعر التراثي كثيرا من الألفاظ التي تأتي أحيانا بمعناها القاموسي كما في قصائده العمودية، أو بمعناها الدلالي كما في القصائد التي اتخذت قالب الشعر الحر (شعر التفعيلة)، ومن ثم كانت قصائده الثانية أجود من الأولى وأدخل في دائرة الإبداع الفني. فهو يكثر من استعمال الكلمات المتداولة في الشعر القديم مثل السيف ومرادفه وهو الحسام ومتعلقان مثل الغمد والحمائل، ومثل الخيمة والوتد والنخل وعذوقه والخيل ورباطه. والخيمة عنده رمز للوطن حينا وللبلد الذي يأوي إليه خارج وطنه حينا آخر، كما أن النخل رمز للعراق لشهرتها به، وقد يستعمل هذا اللفظ للدلالة على السموق والشموخ والكبرياء. وقد استعمل معجم الشعر الكلاسيكي كلمة عراق، واستخدم غير مرة كلمة رماد لما توحى به من معنى الوطن الذي بات أطلالا بعد احتراقه. وكثيرا ما يوفق فنيا حين يضفر الحدائي بالترائي أسلوبا أو معنى لإضافة روح الانتماء إلى العروبة على الرؤية وعبير الماضي على النص، مثل قوله في مستهل قصيدته (نداء إلى أبي ذر الغفاري):

أبا ذر

قم

إن سيفك الذي ينام

ما عانقه الفرسان

وقومك الذين يبيعوك أمس

أنكروا البيعة

خانوا النهر والبستان

وقوله في هذه القصيدة أيضا متخيلا الصحابي بلال بن رباح، وقد عاد إلى الحياة في عصرنا، وأذن للجهاد، فكان جزاؤه أن

حتى يراق على جوانبه الدم  
ويستبدل بالشرط الثاني قوله:

حتى يعد لنا البلاد جهاد

ومن أبي الطيب أيضا يقتبس كلمات من  
بيته المشهور:

عيد بأية حال عدت يا عيد؟

بما مضى أم لأمر فيك تجديد؟

فيقول السماوي:

«عيد بأية عيد عدت» لا وطني

في مقلتي ولم يصدق محبونا

ويستعير مطلع قصيدة ابن زيدون التي  
أوحى إليه بها ولادة بنت المستكفي، ويحور  
الشرط الثاني إذ يقول:

«أضحى التناهي بديلا من تدانينا»

وعن مباحنا نابت مأسينا

كما يضمن قصيدته «يا دار خير عباد الله  
قاطبة» صيغا أسلوبية من بردة البوصيري  
كما يبدو من البيت الآتي:

هو الحبيب الذي ترجى شفاعته

لمن توطن حبلا غير منصرم

أما التناص عند الشاعر فإن من أمثله  
استيحاء الآية القرآنية (وهزي إليك جذع  
النخلة تساقط عليك رطبا جنيا)، إذ يقول في  
أولى قصائد ديوانه:

رأيت نخلة على قارعة الدرب

هزرتها

فأنهمر الدمع على هدي

وعندما هزرت جذع الأرض يا ربي

تساقط العراق في قلبي

وكذلك استلهمه بيت الملك الضليل امرئ  
القيس:

وقد طوفت في الآفاق حتى

رضيت من الغنيمة بالإياب

إذ يقول يحيى السماوي في قصيدة  
(للجرح نافذتان):

ما خنت طينك حينما استبدلت عجازا  
بسيقي



اعتقل وزج به في عالم السدود والقيود :  
وليس من مؤذن يهتف بالجهاد في  
الصلاة

«بلال» في زنزانة مجهولة قدمات  
ويضفر الشاعر نسيجا واحدا من خيطين  
مختلفين، أحدهما من وحي شجاعة أبي ذر  
الغفاري وفضائله، والآخر مشهد عصري  
يدل على الجبن واستمراء الولوغ في  
مستنقع الخنا والرذيلة التي يعربد فيها  
أشباه الرجال، على حين تخضب الأرض من  
حولهم وتحتهم دماء الأبرياء :  
أبا ذر

تعلم الرجال بعدك الحروب  
في زوايا علب الليل  
وفي المؤتمرات  
في الإذاعات.. البيانات التي لوئت  
الجدران

فانتصروا بالدف والمذيع والغناء  
ونحن؟  
نستحم في بحيرة الدماء  
ويوظف الشاعر في هذا النص تقنية  
التضاد: القاتل واللص قاضيان، والميدان  
الذي تجول فيه الفرسان حديقة للعجزة  
والجببناء، والرداء الأبيض للمصحابي  
المناضل الطاهر ثوب للغانية التي ترقص  
للسلطان في الليالي الحمراء :

ومند أن غفوت والقاتل قاض  
واللصوص يمسكون قبضة الميزان  
أبا ذر  
وأصبح الميدان  
حديقة يصل في أرجائها الأشل  
والمعمود والجبان  
وثوبك الأبيض شالا للأنيسة التي  
سامرها السلطان

وفي المقطع الأخير للقصيد يرسم يحيى  
السماوي لوحة تشكيلية في دم قلبه  
تخضب ومن دماء قتلى الإخوة الأعداء التي

تملأ ساحات المدن العربية وأزقتها، وقد  
سقطوا فيها صرعى الغدر والخيانة :  
أمس رأيت الجثث الملقاة في الشوارع  
الخلفية

لكنما الثقوب في ظهورها  
تنبت كالزنايق الحمراء  
فاعلم بأن القاتلين إخوتي  
وأن من داخلنا الأعداء  
وليس من نداء  
غير المناشير التي تبصقها الريح  
وغير الخطب الجوفاء  
تطلق من فنادق الغرب  
ومن صالاته الخضراء

ومن قبيل تضفير الحداثي بالتراثي مزج  
الرغيف بالحسك، والكوتر بالدم والوحل،  
في قصيدته (شدى شراك):  
أنا ما نحتل لأن صحنِي معسر  
لكن صحن الرافدين نحيل  
والمراوحة بين المواويل والأوتار في  
قصيدة (كان لي):  
ثم لما أصبحت بغداد كرسيا لمنبوذ  
وصحنا لنفر

صارت الأوتار قيذا  
والمواويل ضجر  
واللظى صار مطر  
وبعد، فهذا شاعر أصيل مكتمل الأدوات  
ينزف ألمه شعرا عذبا شجيا، جامعا بين  
الصدق الواقعي والصدق الفني المتمثل في  
إجادته استعمال تقنيات التراثي والحداثي  
في مزج دال على مقدرة. وهو يملك مع  
الغنائية سمة درامية حبذا لو وظفها في  
إبداع ملحمة أو مسرحية شعرية، ولا سيما  
أنه يملك أيضا طول النفس، وله تجربة  
شخصية مليئة بالأحداث المشهوددة، وخبرة  
بالمجتمع في وطنه وبالمجتمع في البلدان  
الأخرى التي اتخذها منفى هناك في أقصى  
ركن من المعمورة.

# مجاز للعشق والمطش

• د. صلاح صالح  
جامعة الكويت

أول ما يتبادر إلى ذهن من يتناول «مجاز العشق» لنبيل سليمان أنها رواية تتراوح بين إسرافها في التحديث الشكلي، وعصريتها التي تسير في إطار ما أطلق عليه تعبير «ما بعد الحداثة» من الناحية الفنية، ومعاينة أو آخر تسعينيات القرن ومطلع العقود الأولى للألف الثالثة بعد الميلاد، من ناحية ما تضمنه من وقائع، وتبعثر مادتها، التضيق الذي بدا متعمدا لخيوطها الحكائية أثناء تصديها للملمة كل الذي لدينا من بعثرة وتشتت، أصرت الرواية على استعمال كلمة «الشعث» لتسمية ما تتناوله في هذا الخصوص، فالشعث أقدر على الإحياء بالمزيد من البعثرة والتنافر والفوضى، بما في حروفها من تنافرات صوتية للشين والثاء والفصل بينهما بوعورة صوت العين، ويزيد في تعيين إحياءاتها طريقة

كتابتها بنقاطها الست الثابتة كالأشواك والبثور التي تعدم أي إحساس بملاسة التآلف والاتفاق، بالإضافة إلى ما يستجلبه الاستعمال التراثي المعجمي للمفردة في إطار تلبد شعر الرأس بالأتربة والغبار، مع التفرق الشديد، على الرغم من أن كل ما هو ممعن في التفرق والتلبد بالغبار ينبثق من أصل واحد هو جلد الرأس، مع إمكانية جعل الرأس مستنبتا وناظما تخفيه تلك الفوضى التي يراكمها تشعث الشعر وتفرقه بموازاة البعثرة الراهنة على المستوى الاجتماعي السياسي، وإمكانية جعلها ناتجا لنظام صارم، ينتجها أصلا من أجل أن تخفيه، وربما كان بعض من مشاكل هذه الرواية يكمن في تصديها لمحاولة الممة كل هذا «الشعث» وأي رواية تتصدى لهذه المحاولة تصبح إصابة بمقايير مختلفة من التشعث أمرا محتملا إلى حد يقارب الضرورة، وربما يؤدي فعلها إلى المزيد من تشعث ما هو مشعث بالأصل.

لا يقصد هذا المدخل أن يقدم مرافعة في الألسنية، وإنما إلحاح الرواية على الشعث وكثرة المستويات اللغوية المستعملة في الرواية، وكثرة تواشجاتها هي التي تستدعي اعتماد ذلك للدولف إلى ما تستبطنه الرواية من أنات وتفاصيل ومكنونات ووقائع، وما تنشره من مناخات وآفاق، فقد ضمت أربعة مستويات لغوية رئيسية: اللغة المحكية بلهجة

تصعب نسبتها إلى بيئة سورية معينة، واللغة الفصحى بمستواها المستعمل في معظم السرود المعاصرة المكتوبة والمنطوقة، بما في ذلك السرود الصحافية والتلفزيونية، وهناك اللغة التقنية الخالصة المستعملة في الكمبيوتر، على وجه التخصيص، وهناك أيضا مستوى من مستويات الفصحى المقعرة القادمة من قاموس التراث في إطار بعض ما جرى نقله بحرفيته، أو بتصرف قليل في إطار استثمار الرواية لما يسمى «تناصا»، بالإضافة إلى ما استعمل على نطاق أقل اتساعا، كاللغة الرسمية الواردة في بعض الوثائق، بالإضافة إلى عد علامات الترقيم، وطريقة توزيع النص على الورق وتبادل مساحات البياض والسواد، وكثرة العناوين، مستوى آخر من مستويات استعمال اللغة، وخصوصا ما تعلق، بكثرة استعمال النقطتين اللتين تليان فعل القول، بحيث تبدو كل عبارة تليها نقطتان تفضي إلى، أو تنتج عبارة تالية، وكل عبارة جديدة منبثقة عن عبارة سابقة، بالإضافة إلى انفتاح ذلك باتجاه عد النقطتين جزءا لا يمكن فصله عن اللغة وجعل اللغة ناتجا للغة أخرى، وتنتج لغة أخرى، مع تأكيد ماهيتها التجريدية، وإمكانية إنتاجها، وحفظها عن طريق سلسلة من عمليات التشفير والاختزال، بحيث تأتي النقطتان جزءا من هذه المنظومة المتكاملة.

البيان

الأخرى.

ولا يقف تشتت ابن المنطقة من وجهة نظر الرواية على التمزق بين هذين القطبين، وإنما هناك عشرات الاستقطابات والتجاذبات الأخرى التي وشى بها الثلث الأول من الرواية، الذي جاء مبعثرا ومشتتا إلى حد الضياع والعجز عن تحديد وجهة للسير، وخصوصا في ضوء عشرات الإمكانات التي بدت متاحة أمام شخوص الرواية الرئيسيين «فؤاد صالح وفاتن طروف وشهاب الوزير» لاختطاط سبيل والاندفاع فيه مسافة ماء، ولكن بدا كل شيء في هذا الثلث مسرفا في التشتت وغارقا في العدمية واللاجدوى والإحساس بعثية أن ترى، وأن ترى من غير أن تقدر على فعل شيء، لينطبق على ذلك توصيف آرثر ميللر لأنموذج الإنسان المعاصر، الذي يراه ميللر «يرى أكثر مما يجب، ويعرف أكثر مما يجب، لكنه لا يقدر أن يفعل شيئا، وبين وضوح الرؤية والعجز عن الفعل يسقط الإنسان ويغترب».

وعلى هذا الأساس يمكن عد تكثير العناوين وتكثير الفصول التي ضمتها الرواية تعبيرا عن إسراف ابن المنطقة العربية في التشتت والضياع، وكثرة الانتماءات التي تتجاذبه، بالتوازي مع كثرة ما ينتابه من نوازع باتجاه الخروج والاندفاع في الاتجاهات المتعاكسة إلى حد الاضطراب الداخلي العنيف، ونقص كل شيء بكل شيء، من غير أن يؤدي

وهناك أيضا التدرج الذي يقتضيه الانتقال التدريجي والمفاجئ من مستوى لغوي إلى مستوى آخر، مع الإشارة إلى أن الانتقال المفاجئ كان هو السائد، وجاء ذلك منسجما مع واحدة من المقولات الكبرى التي أرادت الرواية، ومنسجما أيضا مع شخصية «فؤاد صالح»، الأبرز بين الشخصيات، والراوي أحيانا بضمير الأنا الذي يسمه في الرواية انتقاله المفاجئ إلى المزاح المفاجئ، ثم إلى صرامة الجدية المفاجئة، وهذا جميعه يفضي إلى عد ما يراه بعضهم ضعفة بنائية أو شكلية، وفقداء للخيوط الحكائية عملية مقصودة، انطلاقا من أن التقنية سبيل لإنتاج المعنى، الذي يفترض بالقارئ المعاصر أن يبذل جهدا واضحا لإيجاده. فمن الواضح أن تراكب المستويات اللغوية، وتناقرها أحيانا، يمكن عده واحدا من السمات الكبرى الرامزة إلى حياتنا العربية المعاصرة التي يتمزق أبنائها بين قطبين يتنافران ويتباعدان موضوعيا، العصر بأرقى إنجازاته المتمثلة بلغة الكمبيوتر، ولغته المشفرة الخاصة به من جانب، ولغة الأجداد المنسية في بطون المعاجم وأمّهات كتب التراث من جانب آخر، بحيث يصعب على ابن المنطقة إيجاد نفسه في أحد القطبين، بسبب قوة الجذب التي يملكها القطب الآخر، وقابلية إنسان هذه المنطقة للانجذاب، أو الاندفاع غير المحسوب باتجاه البعد الآخر، أو الأبعاد



معالجة ممكنة للمشكلة.

لا أنكر أن الشخصيتين النسائيتين الرئيسيتين في الرواية فاتن وصبا، الأولى فلسطينية، والثانية سورية من الرقة، يمكن عدّهما شخصيتين ملفقتين، إذا حاكمنا الرواية في ضوء عدّها تسجيلًا ميكانيكيًا للواقع، بسبب انفلاتهما من القاعدة والتنميط، وانتمائهما الحصري إلى خانة الاستثناء، ولكن وجود القاعدة يعني تأكيدًا للاستثناء من الناحية الواقعية، بالإضافة إلى أن الواقع أغنى مما ينظر إليه في العادة. والأهم من ذلك أن الرواية بوصفها عملاً تخيلياً لها أن تبتدع ما تشاء من أحداث وشخصيات، وخصوصاً إذا تراقق ذلك بالرغبة في تحميل الشخصيات رسائل إيديولوجية وسياسية وما شابه ذلك.

انضمت هذه الرواية إلى سواها من الأعمال الفنية النازعة إلى قول كل شيء، دفعة واحدة، في خواتيم قرن أغرق البشرية بغزارة معرفية يصعب، وربما يستحيل تصور حجمها، وقد ازدحمت الرواية منذ بداياتها بانعكاسات مختلفة لهذه الغزارة، أخذ بعضها شكل ما يسمى بالاستعراض الثقافي، ولا يغيب عن الذهن أن قول «كل شيء» يعني ألا تقول شيئاً، ومع ذلك صار مستحيلاً عزل فن الرواية عما تزدهم به خواتيم القرن من سرود استحدثتها التقنية، وتتمتع بجاذبية شديدة تعجز عنها أي رواية، لقد استطاع

ذلك إلى أي نتيجة فعلية، إن من الصعب إدراج حياتنا العربية المعاصرة تحت عنوان واحد، أو حتى تحت مجموعة محدودة من العناوين، ولذلك استطاع تكثير العناوين وتقصير الفصول أن يشيا بقدر كبير من توزيعات الهوية والانتماء والتوجه، واستطاع حشد ذلك الكم الكبير من أسماء الشخصيات والأعلام في العصر والعصور السابقة، أن يدعم توجه الرواية إلى التكتيف الذي لا بد منه لأي عمل فني يتطلع إلى التصدي لهماوم هذا العصر، المتسع الزاخر بكل ما يتجاوز حدود التصور، بحيث يأتي ذكر اسم العلم - سواء كان ذلك اسماً لشخصية أو مؤسسة - تكتيفاً لفكرة أو مشروع أو برنامج سياسي أو إنمائي، كما في حشر اسم «المركز العربي لدراسة المناطق الجافة والأراضي القاحلة» بين عدد كبير من الأسماء الأخرى من غير أي إشارة لعمل هذا المركز الذي جعلت جامعة الدول العربية مقره في دمشق، ومهمته كما هو واضح من اسمه العمل على مكافحة التصحر ونشر المزروعات القادرة على مقاومة الجفاف، لمحاولة النهوض بمناطق الجفاف التي تشكل أكثر من تسعين في المائة من مساحة الوطن العربي. لقد استطاع مجرد ذكر اسم المركز أن يشي بالمآل الذي تسيّر المنطقة باتجاهه ومحدودية الجهود المبذولة على المستوى الرسمي من أجل

الثاني من الرواية، ولن أتناول الماء في إطار ما ينسب إلى الفن من دور نبؤي في اكتناه الروح الخفية للمرحلة، واستباق الأحداث والتنبية إلى خطورة ما يغفل عنه الآخرون، وخصوصاً أن الرواية نهبت بوضوح إلى أن الحروب الكبرى في المنطقة لن تكون بعد الآن حروباً من أجل نفط الخليج، بعد انهيار الاتحاد السوفييتي وتوجه الأنظار نحو نفط بحر قزوين، ستكون الحروب كما كانت، حروباً على المياه، المياه التركية، ومنابع الأردن والحاصباني والليطاني وبردى والأعوج والعوجا واليرموك، في منطقة شديدة الندرة بمواردها المائية، خاصة أن الرواية صدرت قبل أن تحتل التهديدات التركية السورية صدارة الأحداث العالمية الساخنة بالمعنى السياسي.

يمكن تناول قضية الماء من خلال ما ترسخ في الوجدان الجمعي لابن المنطقة العربية من ميراث عمره آلاف الأعوام من العلاقة الاستثنائية مع العطش الجمعي، بمعناه الحسي المباشر الذي كان سبباً للكوارث الجمعية الكبرى المخزونة في ذاكرة المنطقة، وأدت إلى دفع أبناء الجزيرة العربية منذ فجر التاريخ شمالاً وشرقاً وغرباً عبر ما يسمى بالهجرات السامية، التي يعد العراق العربي الإسلامي لسورية والعراق وآسيا الوسطى وشمال أفريقيا آخر تلك الهجرات، ويمكن تناول العطش الجمعي أيضاً بمعناه الجنسي الذي

التلفزيون أن يحل محل كثير من الفنون العريقة، واستطاعت سروده المتنوعة، بما في ذلك برامج الأخبار، أن تنقل المتلقي بين عشرات الأمكنة والتواريخ والحوادث والموضوعات، خلال زمن شديد الضالة، من غير أن تجبره على بذل جهد، ومن غير أن تشعره بالتنافر وفقد الانسجام، ومن الطبيعي في ضوء هذا التحدي المتعظم الذي يطرحه التلفزيون أمام جميع الفنون، وأمام فن الرواية على وجه الخصوص، بوصفها الخاسر الأبرز في هذه المواجهة غير المتكافئة، أن تسعى الرواية الآن إلى محاولة إثبات موجوديتها في عصر ضيق مساحة القراءة حتى الخنق، فصارت تعنى بالتصدي لهذا الحجم المخيف من غزارة معارف العصر، وتنوعها وتشعبها في غير اتجاه، بغض النظر عن نجاح الرواية أو إخفاقها في إنجاز ذلك، مع ملاحظة أن «مجاز العشق» ليست الأسبق إلى الاستجابة لتحدي التلفزيون، والتكنولوجيا السردية المعاصرة، لقد استطاعت الرواية عبر تاريخها أن تنقل نفسها من مجرد وسيلة للتسلية وترجية الوقت، إلى أطروحة معرفية، وحاولت ذلك غير رواية عربية بنجاح ملحوظ وخاصة في العقود الأخيرة من القرن.

لا يتسع المجال لمتابعة الرواية بما لدينا من إمكانيات للرؤى والتفصيل، لذلك، سأكتفي بمتابعة قضية الماء التي شكلت ناظماً بدأ خفياً، ثم أخذ يتضح إلى حد السطوع في النصف

استقل بخط مواز للخط الخاص بالعطش إلى الماء، وافتتحة عنوان الرواية، مع ملاحظة أن هذا الخط، هو الخط الحكائي الأطول والأكثر استمرارا في الرواية.

كان الجفاف والتصحر في طبيعة العوامل التي أدت إلى تشكيل المنطقة في صيغتها البشرية والجغرافية السياسية الحالية، واتخذت العلاقة مع الماء والمطر بوصفه السبيل الوحيد لقهر الجفاف وتلمس أسباب البقاء على قيد الحياة، تجليات ثقافية ومعتدية لا حصر لها في موروث المنطقة، وصياغاتها الفنية عبر الأساطير الموغلة في القدم، ثم جاء الشعر الجاهلي الذي اكتظت نماذجه المهمة باحتلاب المطر، ومساهمة البروق المنعقدة على بعد مئات الأميال، فلم يكن إغراق نهايات منطقة امرئ القيس بذلك العالم المائي الذي أصاب كل شيء بالبلل والاختلال من قبيل المصادفة بحسب رأي يوسف سامي اليوسف، ولم يجعل زهير بن أبي سلمى ظعائنه يلقين الأحمال والترحال إلا عند الوصول إلى وفرة مقبولة من زرقة المياه، وفي قصة «مضاى ومي» التي ضمها كتاب «التيجان» يقتل العشاق عطشا في واحدة من قصص الحب الرائعة، وفي رائعة ناظم حكمت «فرهاد وشيرين» التي تجري أحداثها على تخوم جفاف مماثل لجفافنا التاريخي، تحدد الملكة مهر أختها شيرين يثقب جبل الحديد واستخراج

مائه الباطني لإنقاذ المملكة من الهلاك جفافا، ويمكن عد «أنشودة المطر» للسياب واحدة من ذروات هذه السلسلة اللانهائية من الابتلال بحلم المطر، وما يستتبعه نزوله من انبثاق لوفرة الحياة، من غير أن يغيب عن الذهن أن تصوراتنا - الآن وعبر التاريخ - عن الجنة الموعودة تسير في إطار رسمها نقيضا مطلقا لمناطق القحط والقفر الجفاف.

وماء الرواية التي أرادها الكاتب «رواية - ماء» ملحا على تكرار المفردتين متلاصقتين في غير موضع، «رواية - ماء، ماء - رواية..» يختلف عن الماء المشار إليه في الأعمال السابقة فعلى الرغم من كثرة المعاصرة والمدورة في تناول الماء وإجراء تنويعات وتفرعات عدة على وتيرة الواحد، فإن اللوعة المتفجرة عبر العطش التاريخي، وتجذرها الجرح في الوجدان الجمعي لم تعمل الرواية على أن تشي بوجودها، ولم تعمل أيضا على أن تجعل ماءها يتغلغل في نسيجها الفني ويندغم في تكوين الأحداث والشخصيات، وحبك الخيوط وحلها وغير ذلك مما هو معتاد في لعبة الرواية، فما ذكرته الرواية بقدر واضح من الاستفاضة بخصوص ملفات الماء في مكتب القدس، ثم إغلاقه لأسباب عدة، تتضمن احتواءه على بعض الملفات الخاصة بالخلاف التركي السوري حول ماء الفرات، وسواه من الأنهار الثانوية الأخرى. والمشاركة في ندوة

سعت فيه إلى مدح الماء وتبيان أهميته الاستراتيجية في المنطقة، وحشدت من أجل ذلك ما تستطيعه من معلومات ووثائق، وقراءة معمقة للتاريخ والأحداث، ونشرته في مختلف الصفحات، وسارت أيضا في إطار جنسي بدا فيه الراوي فؤاد صالح يعيش منعما بين عدد من النساء الممتازات بجميع المقاييس، وخصوصا ما تعلق بالاستجابة الأنموذجية لرغبته الأنموذجية في التعامل مع جسد الأنثى، من غير أن ترشح الرواية بأنه ارتوى، وهذا الأمر يقود إلى عد الحاجة التاريخية في الموروث الثقافي العربي إلى الأنثى توازي الحاجة الجمعية إلى الري والماء، فالاستعمال التاريخي والراهن للمفردات القادمة من العالم المائي، في الإطار الجنسي، يشي بمقادير كبيرة من الموازة بين العطش إلى الأنثى والعطش إلى الماء، فاستعملت مفردة الارتواء - وليس الشبع - للدلالة على الاكتفاء الجنسي، وامتدحت المرأة الريا والريانة، وفي الرواية كانت الأنثى الوحيدة التي بدت خارج دائرة شهوة «فؤاد صالح - الراوي» سكرتيرة شهاب الوزير السماء المعصومة، وكان ذكرها دائما مصاحبا بصفتها «المعصومة» ربما للإشارة إلى أن جسدها يفتقر إلى الماوية والماء.

تصعب ملاحقة جميع ما يشي به ورود الماء خارج عده منطلقا للحروب السابقة والحروب القادمة، وخاصة

عمان الخاصة بالمياه، وعلاقة المياه بحروب المنطقة وسلامتها، جاء ذلك بوصفه إفرازا لوعي سياسي متوقد، أكثر مما جاء انبثاقا أو تجليا للوعة شخصية، أو جمعية يلاحقها رعب العطش إلى حدود الهلوسة. لا أنكر أن الرواية رشحت بقدر من تأثيرات الماء في تكوين بعض شخصياتها، كفؤاد صالح والذكرى التي كانت تنز في وعيه كنز من الماء من صخرة طفولته «عين العرقوب» وتدفاق الفرات في طفولة صبا العارف، لكن ذلك كان بعيدا عن أيما استشعار لرعب العطش، ففي الفرات ما يكفي من المياه لإبعاد شبح العطش عن جميع المدن والتجمعات السكانية في حوضه، والموروث من الثقافة الشعبية في وادي الفرات اتسعت فيه مساحة الشكوى من فيضائه، وليس من احتمال جفافه، وصخرة «عين العرقوب» موجودة في المنطقة المطيرة من سورية حسبما يستدل على ذلك من علاقة فؤاد صالح بمحافظة اللاذقية. ولذلك كله أرى أن نفاذ رؤى الشخصيات المهمة في الرواية وأحداثها إلى تجفافنا القادم، أو إلى الموت تجفافا، انبثق عن تجربة فذة في الوعي، ولم ينبثق عن تجربة فذة في انفجار المشاعر وتدفاق الأحاسيس التي لا يستطيع الفن أن يستغني عن وجودها المتدفق، سواء كان ذلك في تكوين هويته الذاتية، أم في توجهاته إلى مخاطبة الوعي.

بل سارت الرواية في خط آخر،



قرض أساسه فانهدم وسبب انهدامه «سيل العرم»، وهناك طوفان نوح الذي بدا أنه أزاح مركز الحضاة في المنطقة مسافة كبيرة إلى الشمال، إذا صح رسو السفينة على جبل آارات، الذي تنزاح الآن أحداث المنطقة باتجاهه بوصفه منبعاً لأكبر أنهارها. من المستحسن أن نشير إلى قدر كبير من هموم الفنان الذي جسده في الرواية شخصية فؤاد صالح، وخوفه المتعاضم من النضوب والإفلاس بالمعنى الإبداعي، وحصره بالتالي على تفجير نفسه، أو ضرب رأسه بالجدران بحثاً عن الجديد، وقد برعت الرواية في رسم صورة من المعركة التي أقامها الروائي مع نفسه وظروفه في سبيل أن يصنع رواية، وخاصة رواية من غير أحداث بالمعنى المعروف في تاريخ الرواية «التقليدية»، استثمر من أجل تصنيعها كل ما تتيحه له الطبيعة المرنة للجنس الروائي، من مواد مطروحة في شوارع الحياة، فاستثمر الوثيقة والأخبار والصحافة، وما يستقر في أذنيه من هنا وهناك، واستثمر اليوميات، وما بدا أن أعماله وأبحاثه السابقة قصرت عن احتوائه أو عرضه بما يكفي من القوة والقدرة على الإفحام، حيث بدا أن ما كتبه في رسالتيه السابقتين حول «غشاء البكارة والرشوة» يعاني قصوراً حاداً عما رآه مستجداً في الواقع، وفي وعيه لذلك الواقع، ليجتمع لديه بعدئذ كم من الأوراق

في إطار انفتاح استعمله على عشرات الرموزات المعتقدية والثقافية في المنطقة وخارجها، فقد جعلته الثقافة البشرية عموماً أصلاً وليس فرعاً ونتاجاً، بدءاً من التصورات الأسطورية عن الكون وقصة الخلق، ومروراً بالفلسفة الإغريقية التي جعلت الكون مؤلف من العناصر الأربعة «الماء والتراب والهواء والنار» وجعله طالع العناصر الكوني الأوحده، وأطلق سفر التكوين شرارة الخلق من الماء المظلم الذي رقت عليه روح الله، والقرآن الكريم جعل من الماء كل شيء حي.

ولم تخرج روح اللغة العربية عن هذه الأطر، حين ذُكرت الماء وأُنشئت الأرض، ليصح عدّ النبات والكائنات الحية نسلاً لعملية التلاقح بين الماء والأرض، ولا بد من هذه الإشارة إلى ملامح من تعامل ثقافة البشرية مع فكرة الماء انطلاقاً من أن الثقافي يتأسس على الثقافي وينبثق عنه أكثر مما ينبثق عن الواقع والعيش المعتاد في الحياة الاجتماعية.

هناك إشكالية كبرى في موروث المنطقة أشارت إليها الرواية من غير أن تسمها بالإشكالية، ومن غير أن تتوسع في الإشارة إليها، وهي ارتباط الكوارث الماحقة بالمزيد من الماء الذي كان الافتقار إليه في الواقع هو القاتل والمدمر الأكبر لما نشأ في المنطقة من حيوات وحضارات، فقد انقلب بناء سد مأرب كارثة بعد خرابه الذي تذكر الأسطورة أن فأراً

ناتج لنظام صارم خفي.  
ضمت «مجاز العشق» خيوطا  
وتفريعات وتفاصيل تستعصي  
موضوعيا على البسط في صفحات  
محدودة، بسبب غزارة ما فيها  
وتكثيف تلك الغزارة إلى الحد الذي  
تصبح فيه كل عبارة موضوعا قابلا  
لتفرعات وتشعبات مماثلة لما جرى  
وصفه آنفا في نظام الكمبيوتر، ولكن  
رعب العطش هو الذي وجدته الأجدر  
بالإبراز، وخصوصا أن المسألة لا  
تتعلق بعطش فردي إلى جرعة ماء،  
إنه عطش المنطقة إلى الماء والأنثى  
والتحضر والحرية، والتعطش الذي  
يبلغ حد الجنون إلى المشاركة في  
صياغة المشهد العالمي الراهن بدلا من  
«كتع اليد» لإنتقان فعل الاستجداء، إذا  
مات واحدا عطشا فتلك كارثة، فكيف  
يكون الأمر إذا أصيبت أمه بكاملها  
بعطش مزمن ممتد منذ آلاف  
السنوات.

المبعثرة، التي بدا أنها صارت رواية،  
وفي هذه النقطة المفصلية يكمن قدر  
كبير من براعة اللعب بمعناه الفني.  
بحيث تلتبس طريقة إنتاج الدلالة  
بالقنوات والآليات التي يعبر منها  
المدلول، ويلتبس ما أنجزه فؤاد صالح  
بما جرى إنجازه في «مجاز العشق»  
وخصوصا في ظل سعي الروائتين  
«الرواية داخل الرواية والرواية» إلى  
أن يمتلك ما اجتمع بين صحتي  
الغلاف ناظما خفيا، بوصف ذلك  
فوضى تضممر انتظاما، أو فوضى  
أنتجها نظام شديد الصرامة كذلك  
الموجود في نظام الكمبيوتر تحت  
اسم الفراكتال: «جزيء فلكي يكبر  
حتى يفيض على الشاشة فينتج  
جزئيا جديدا وليس من جزيء يشبه  
جزئيا» وأن الكاتب بالتالي يعتمد ذلك  
للإحياء بما يبدو أنه فوضى مطلقة  
في الحياة السياسية والاقتصادية  
والاجتماعية للمنطقة، ليس أكثر من

# القزم

(Le Nain)

مسرحية في ثلاثة فصول\*

للكاتب الفرنسي مارسيل إيميه (Marcel Ayme)

● ترجمة الدكتور محمد مرشدة

\* إن السيدة م. س. فافنل (Favennel) جعلتها صالحة للعرض المسرحي، ومكنت طلاب ثانوية بريست (في فرنسا) من تمثيلها على خشبات المسرح.

مارسيل إيميه في سطور  
إن مارسيل إيميه (Marcel Ayme) هو كاتب فرنسي ولد  
سنة ١٩٠٢ (في جويني Joigny) وتوفي سنة ١٩٦٧  
(في باريس). وعرف كاتباً مسرحياً هاماً، بالإضافة إلى  
براعته في الرواية والقصة وفي المقالة.

له روايات كثيرة، من أشهرها روايته La Jument Verte  
الفرس الخضراء، التي كتبها سنة ١٩٣٣. كما كتب  
حكايات للأطفال؛ ولعل أبرزها Les Contes du Chat  
Perche حكايات القط الجاثم (١٩٣٩)، و Le Nain القزم  
(١٩٥٢). ولأشك أن لمسرح إيميه قيمة لا يستهان بها  
بالقياس إلى المسرحيين الفرنسيين. إذ عالج في المسرح  
مواضيع متعددة. وترك مسرحيات كثيرة؛ من أهمها:

لوسيان والجزار Lucienne et le Boucher (كتبت عام  
١٩٣٢ ونشرت عام ١٩٤٧)، وليقع المقدر - Vogue La Ga-  
lere (كتبت عام ١٩٣٦ ونشرت عام ١٩٤٤)، وكليرامبار  
Clerambard (١٩٥٠) ورؤوس الآخرين - Les Tetes des Au-  
tres (١٩٥٢)، والحقائق الأربعة Les Quatre Verites  
(١٩٥٤)، وعصافير القمر Les Oiseaux De Lune  
(١٩٥٦) ..

## المشهد الأول

**العالم الكبير:** زملائي الأعزاء، سيداتي، آنساتي، سادتي، إن نمو الإنسان ظاهرة معروفة، ولن أقول كذلك إن الأمر يتعلق من الآن فصاعدا بظاهرة مسيطر عليها. لكننا نصل إلى هذه الدرجة. وكما تعلمون كلكم: إن جسم الرجل يتوقف عن النمو بعد سن الخامسة والعشرين.

**العالم الأول:** هل هنا حقيقة مطلقة؟

**العالم الكبير:** بالتأكيد.

**العالم الثاني:** اسمحوا لي أن أخبركم، سيدي الأستاذ، أنه منذ عدة أيام في سيرك بارنابوم. (ضحك).

**العالم الكبير:** في السيرك! حقا؟... سادتي الأعزاء، نحن هنا في جامعة محترمة.

**العالم الثاني:** بالتأكيد، لكن سيرك بارنابوم، سيدي الأستاذ، جد محترم كذلك، وبين المهرجين ثمة قزم، أو بالأحرى، كان هناك قزم...

**العالم الكبير:** إذا، سيداتي، سادتي، زملائي الأعزاء، لقد علمنا بذلك، كان في سيرك بارنابوم قزم، هذا خبر ذو فائدة عظيمة. ذلك أن الأمر متعلق بحدث صحفي كبير. فهل ينبغي لي أن أخبر الصحفيين بهذا الحدث؟

(ينهض الصحفيون، لكنهم لا يتحركون)

**العالم الثاني:** لن أقول هذا، ولكن أخيرا، كان في سيرك بارنابوم قزم، وإن هذا القزم الذي يبلغ من العمر خمسة

وثلاثين عاما أخذ جسمه يمتد طولا، فجأة.

(صراخ. ضجيج متنوع).

**العالم الكبير:** هل طال جسمه في سن الخامسة والثلاثين؟ والحق أنه يبدو لي أن مكانه في سيرك معروف تماما، يا له من عرض!

«ها تعالوا لتروا، سيداتي سادتي، رجلا صغيرا قزما كبر جسمه وطال....». هذا هو الشيء الذي سي جلب الجمهور، ولكن هنا، لاحظوا جيدا أننا بين أناس جادين ونعلم جيدا أن.

**الجميع:** يتوقف جسم الإنسان عن النمو بعد سن الخامسة والثلاثين! (لم يتكلم العالم الثاني، أما الآخرون فيدفعون هذا المعارض إلى الباب).

**العالم الثاني:** نعم، أعلم... أعلم... وأؤكد لكم مع ذلك، لقد شاهدته، وقيل لي وعرفت: كان في سيرك بارنابوم حدث خارق.

**الجميع:** حدث خارق في الخارج أمام الباب.

**العالم الكبير:** سيداتي، سادتي، بعد هذا الحادث الأحق أريد أن أبرهن لكم أن نمو الإنسان ظاهرة جد معروفة، لأنني لم أخش تأكيد ذلك في بداية حديثي.

أتأذنوا لي بالدخول. (يدخل ممثلون ذوو أجسام متنوعة، ويتم تنظيمهم، ويقاس كل واحد منهم، ويعلن الأستاذ عن أعمارهم وأطوالهم. ويصل إلى... فالانتا).

وأنت؟ هذا هو نموذج من الإنسانية في نهاية النمو! كم يبلغ طولك يا صديقي؟

**فالانتا:** يبلغ مترا وخمسة وسبعين.

**العالم الكبير:** وعمرك؟ أهو خمسة وعشرون عاما؟

**فالانتا:** تماما، سيدي الأستاذ. والحق



المسرح غارقون في عملهم، ويبدو أنهم يعدون المشهد ويعبرون المسرح ويتبادلون أطراف الحديث. (موسيقا).

**السيد لويال:** ادخلوا، ادخلوا، سيداتي وسادتي، تعالوا لتروا عروضاً استثنائية، عروضاً للضحك، وعروضاً للحلم وعروضاً للبكاء. ها هو ذا جيمي وباتاكلاك:

(عروض مهرجين)  
وهذه هي أعجوبة الجمال والتوازن:  
الآنسة جيرمينا.  
- قذفوا من أعماق آسيا الوسطى:  
الأخوة جانيدو.

- وأما الآن فهؤلاء الذين ننتظرهم جميعاً: كوبرا، الرجل الثعبان وقزمه دادا، الرجل الأقصر في العالم. خمسة وثلاثون عاماً. سيداتي وسادتي، خمسة وثلاثون عاماً وخمسة وسبعون سن timer! (عرض القزم)

(يضعه السيد لويال تحت معطفه ويقوده إلى السيد بارنابوم الذي يقدم له كاماة وقيدوه وقاسوه) بعض الجلوس!

**السيد بارنابوم:** إنك لقزم ممتاز، ولكن حافظ على ليونة ذراعيك.

**فالانتا:** نعم، يا سيدي.  
(يجري فالانتا بعض التمارين)  
**السيد بارنابوم:** هذا أفضل. هذا أفضل بكثير.

(يذهب فالانتا إلى الآنسة جيرمينا في إحدى زوايا المسرح، ويصعد على ركبتيه ويصل باتاكلاك ويتغزل بالفارسية).  
**باتاكلاك:** أضيع النوم ليلاً بسبب شقاء جميلة.

(يجثم فالانتا بالقرب من الآنسة جيرمينا)  
**فالانتا:** تشبه فراشة الصباح بشعرها الحريري، بشعر الحلم.

أنني أبلغ خمساً وثلاثين سنة، وفي الخامسة والعشرين كان طولي أمس خمسة وسبعين سن timer، وأتيت لأقول لك إن قامتي أصبحت مديدة في ليلة واحدة!

**العالم الكبير:** مديدة في ليلة!... إنك تسخر مني.

**فالانتا:** لا، أبداً، سيدي الأستاذ: لما بدا لي وللسيد بارنابوم أن الأمر يتعلق هنا بحدث استثنائي وأنت المختص الكبير بالنمو الإنساني، أردت أن.... (أقترب الصحفيون)

**العالم الكبير:** لقد أكدت، بدا لك - يا سيد بارنابوم - أن الأمر لا يتعلق بمروض سيرك. **فالانتا:** بالتأكيد، أجل، يشرفني أن أنتسب إلى سيرك بارنابوم....

(يشير الأستاذ إلى الحراس الذين منعوا الصحفيين؛ ويلتقط الحراس فالانتا. الحراس الذين أدخلوا الممثلين وقاسوهم أجبروا فالانتا على الجلوس، وقد صغر في مخيلتهم، ثم وضعوا له كاماة وقيدوه وقاسوه)

**العالم الثاني:** خمسة وسبعون سن timer في الخامسة والثلاثين.

**العالم الكبير:** وهكذا، سيداتي، سادتي، كيف يبحثون عن طريقة يخطئون بها الباحثين الشرفاء؛ إذ ليس الاستثناء بقاعدة، وواحد لا يؤدي إلى استنتاج عام؛ وليس هناك إلا القزم الأول الذي يكلف ومن يزرع الرياح يحصد العاصفة.

قزم ويدحرج... ماذا قلت؟... سيداتي، سادتي، مساء الخير.

\*\*\*

## المشهد الثاني

(إن جميع الفنانين (المهرجين) على

ماري... من فضلك اصنعي لي كوبا من الزهورات، وإن نظرت إلي على أنني صغير.

ماري: حالا، اهدأ، اهدأ.

(تذهب ماري لتصنع كوبا من الزهورات، ويتابع القزم التأوه، وتعود بكأس تضعها على الطاولة).

ألا تشعر ببرد في قدميك، يا قزم؟

(تضع ماري يدها تحت الغطاء، لكنها تكتشف أن قدمي القزم موجودتان في مؤخر السرير. تفتح النافذة وتصرخ خائفة).

يا إلهي! هذا هو القزم الذي كبر جسمه... قفوا، قفوا!

(ضجيج دراجات نارية يغطي صوته).

فالانتا: يا إلهي! يا إلهي! لن أجرؤ أبداً على إيقاف السيد بارنايوم، ومع ذلك...

(يصرخ القزم وقد التوى في سريره وصوته يضعف تدريجياً).

فالانتا: يا ماري، إن هذا يستمر؛ إنني أتألم كأنني سأقطع إلى عدة أجزاء، وكأن

جياذ السيد بارنايوم تعمل على تقطيع أعضاء جسدي. ماذا يحصل لي، يا

ماري؟

ماري: لأنك تكبر يا قزم. لكن، لا تنفعل هكذا. سيجد الأطباء وسيلة لشفائك،

وستستطيع متابعة عروضك مع الرجل الثعبان، كما أن عجوزتك ماري

ستلاطفك.

فالانتا: إن كنت رجلاً فهل تفضلين أن تكوني قصيرة القامة أو مديدها

وبشاربين مثل السيد بارنايوم؟

ماري: إن الشاربين لشيء جميل عند الرجل، لكن - من ناحية أخرى - من الملائم

أكثر أن يكون الإنسان قزماً.

هيا، حاول النوم، يا قزم، يجب النوم

(ضحك الأنسة جيرمين: رحيل باتاكلاك. وتقبل الأنسة جيرمين فالانتا. كما يذهب فالانتا إلى داخل الصالة. صغير الأطفال).

\*\*\*

## المشهد الثالث

(خرج الجميع وكانت ماري قد استقرت في زاوية في الليلة السابقة، وهي تحمل أسياف الصوف، وتنتظر فالانتا لتضعه على السرير).

ماري: إذا، يا رجلي الصغير، لا تعاني تعباً شديداً؟ إن عروضك اليومية لا تترك

الوقت الكافي لجسمك كي يصبح مديداً...

فالانتا: أعلمين، يا ماري إنني جيداً كما أنا، أحب أن أدخل إلى ساحة السيرك

مع كوبرا. إنه لطيف، ويحبني كثيراً! فليس هناك من مزعجين سوى الأطفال.

ماري: هذا صحيح. إنك حكيم وقزم؛ ولكن لا عليك. أمل كثيراً أن أراك مديداً

القامة!

فالانتا: وأن أصبح جميلاً وقوياً كالأخوة جانيديو؟

ماري: ولم لا؟

فالانتا: هيا، يا ماري، ساعدينني على النوم؛ إذ أشعر بآلم في رأسي، وأخشى

أن أكون مصاباً بالحمى. إنني بحاجة إلى النوم. مساء الخير يا ماري.

ماري: مساء الخير، يا قزم....

\*\*\*

## المشهد الرابع

(نور خفيف. نام القزم ولكنه يتأوه).

فالانتا: يا ماري، أشعر بآلم في رأسي. أوه! إنني أتألم... لو كنت تدرين يا

## الفصل الثاني

### المشهد الأول

**ماري:** تعال، تعال يا سيد بارنايوم، لقد حصل شيء ما للقرم.

**السيد بارنايوم:** لكن... إنه قبيح. ولدي المسكين؛ ولدي المسكين! وأما الآن فقد تحطمت مهنته. لقد انطلق مع ذلك بشكل جيد... يا ماري اعطيني مترا لأقيس حجم الكارثة... لكن هذا مخيف؛ أتتصورين حجم المأساة يا ماري. لقد أخذ طولا مقداره ستون سنتيمترا في ليلة واحدة. حقا! إنه غير صالح للاستعمال. ماذا يمكن عمله بصبي لا يملك اختصاصا آخر غير أن طوله يبلغ مترا واحدا وسبعين سنتيمترا؟

طبعاً إن الحالة جديرة بالملاحظة، ولكن أخيراً، لا أرى الوسيلة لجعلها عرضاً في السيرك. يجب أن نستطيع تقديمه «قبل وبعد». آه! لو كان قد ظهر له رأس ثان أو قرن فيل أو أي شيء آخر جديد لما تضايقت. ولكن في الحقيقة لا أدري ماذا أفعل بهذا النمو المفاجئ؟ وإنني كذلك شديد القلق. كيف سأتي بديل منك في هذا المساء، يا قرم؟ غير أنني سأظل أدعوك قرمًا، وسأفضل أن أسميك فالانتا ديرانتون.

**فالانتا:** اسمي فالانتا ديرانتون.

**السيد بارنايوم:** لست شديد اليقين بذلك. ديرانتون أو ديراندار، إلا إذا كان الاسم ديران فقط أو حتى ديفال. فليس بمقدوري التأكد من ذلك. وعلى كل حال أضمن لك اسم فالانتا. يا ماري، أصغي

إليّ، ينبغي لنا أخذ الحيلة لكي لا يعكر هذا الأمر السيئ صفو حياة السيرك. أتتخيلين إن المرأة ذات لحية المدقع أو الحائك الأكتع عرفاً بذلك.. بما حدث لفالانتا، فسيحلمان وسيرغبان، ويعلم الله في أي شيء، ودائماً للعمل، ودائماً للعمل المسرحي. يا ماري، أطلب مساعدتك أي صمتك.

**ماري:** تعلم جيداً، يا سيد بارنايوم، أنني لم أكن ثرثرة قط...

ثم إن السيرك هو أسرتي. ذلك لأن فالانتا هو تقريباً الابن الذي ما استطعت إنجاب مثله قط. سأفعل ما تريده ليصبح العرض جميلاً كسابق عهده.

**السيد بارنايوم:** هكذا إذا، سنقول إن القرم...

أخيراً إن فالانتا سقط مريضاً بشكل سيئ جداً، بحيث إن الزيارات إليه ممنوعة... لكن يبدو لي أن... أعطيني المتر ثانية يا ماري...

(يقيس فالانتا مجدداً)

إنه الأمر الذي كنت أخشاه... لقد أخذ جسمه أربعة سنتيمترات إضافية بينما كنا نتحدث. يا إلهي، أرجوك بعض التماسك، يا فالانتا.

**فالانتا:** إنني آسف، يا سيد بارنايوم. أفعل ما أستطيعه لكن، انظر، يبدو أنني لا أستطيع أن أفعل شيئاً، وتمتد قامتي على الرغم مني. يا إلهي، يا إلهي! ماذا سيحصل لي؟

- إن تابعت يا فالانتا فستكون، بعد قليل، عملاقاً يقدم على المسرح، لكن لا نتق في ذلك كثيراً. أما الآن فمن الواضح أنه يحسن بك البقاء في السرير وستصبح أفضل وأنت جالس. ولما كانت ملابسك لم تعد تلائم حجمك نريد أن نلبسك ملابس أكثر حشمة.

مدهوش بخفتها، وبأحجامها الجديدة بالنسبة إليه).

**ماري:** كل هذا جديد يا سيد فالانتا، يجب أن تصبر. امتلك أحجامك الجديدة وقوتك الجديدة. ولا تحاول السير بسرعة كبيرة وانظر إلى نفسك بالمرآة.

(تدفعه ماري إلى المرآة وتجبره على النظر إلى نفسه)

**فالانتا:** أوه! يا ماري، أعاني صعوبة في التعرف إلى نفسي، ووجهي قد تغير ولم يعد اسمي هو اسمي. من أنا يا ماري؟ ما زلت القزم؛ أريد أن أصبح فالانتا. إنني سعيد يا ماري أن أكون كالأخرين. ومع ذلك فإنني أشعر بخوف في أعماقي.

**ماري:** هيا، هيا يا قزم. إنك جميل الآن. لا تقل إنك حزين لذلك. امش قليلا، هيا امش....

(يمشي فالانتا غير واثق الخطا بادئ ذي بدء، ثم يثق بنفسه ويذكرنا بتمثال أزياء. يتوقف، وتقرب ماري لتنظم ربطة عنقه ويضع يده على يدها فجأ).

**فالانتا:** كيف يمكنك أن تمنعني من رؤيتك جذابة؟! فإن لعينيك لونا ناعما وعميقا كليالي الصيف القمرية؛ وليس ثمة نعومة تفضل ابتسامه فمك النبیه. كما تبدو حركاتك كلها وكأنها طيران عصفور. سيكون سعيدا وسعيدا ألف ألف مرة ذلك الذي سيعثر على الطريق السري إلى قلبك، وسيكون ملعونا، إن لم أكن ذلك الشخص.

**ماري:** أه يا سيد فالانتا، لقد كبر عقلك أكثر من قامتك، ولا أعتقد أن شخصا حساسا يستطيع مقاومة هذه الحجج الكثيرة. فلا أريد أن أكون قاسية، يا سيد فالانتا. ثم من ناحية أخرى، إن هذا ليس من طبعي...

يا ماري، انهي واجلبي له من خزانة الملابس هذه البدلة الرمادية المخططة بلون مشمشي. ذلك لأنني تركتها بعد أن صغرت ولم تستطع تغطية بطني في السنة الماضية. خذي مفاتيح نقالتي ولا تضيعيها. سأعود هذا المساء. يا فالانتا، اصبر يا صديقي المسكين، وحاول الصبر بانتظار نهاية التحول.

\*\*\*

## المشهد الثاني

(الثامنة مساء. تقيس ماري فالانتا مرة أخرى).

**ماري:** متر وخمسة وسبعون، يا قزم، أخيرا يا فالانتا، يبدو لي أن نموك قد انتهى... كيف تشعر؟

**فالانتا:** أوه! يا ماري، كم أشعر أنني بخير... أشعر أنني خفيف... وقوي معا... لكن، يا ماري، كم أصبحت صغيرة!

(يقبل ماري)  
**ماري:** كم أصبحت جميلا، يا قزم، أي وجه جميل وأي هيئة...! امش قليلا يا قزم! أريد القول يا سيد فالانتا، اخط ثلاث خطوات لأراك... أي طول! أي رشاقة! أي اهتزاز للكتف والخصر! إنك أفضل حالا، وبشرقي، من السيد جانيدو والبهلوان؛ حتى إنني لا أعتقد أن السيد بارنابوم - حين كان يبلغ من العمر خمسا وعشرين سنة - قد امتلك هذا الزهو وهذه القوة الهائلة الموجودة في شخصك.

**فالانتا:** أعتقد ذلك يا ماري؟ أحقا؟ تسخرين مني بقولك إنك طويل؟ هذا حقيقي، لكنني لم أعتد وأشعر قليلا بعدم المهارة.

(يتناول أشياء ويضعها، ونشعر أنه



أعرفهم إليك على أنك قريب من أقربائي.

\*\*\*

## المشهد الرابع

(يريد فالانتا أن يركض، ويمنعه السيد بارنابوم من ذلك).

(يريد فالانتا أن يومي، ويمنعه السيد بارنابوم من ذلك).

(يريد فالانتا أن يغني، ويمنعه السيد بارنابوم من ذلك).

**فالانتا:** آه يا سيد بارنابوم! إن الحياة شيء جميل؛ فلم أكن أعلم بذلك حتى مساء أمس. وكم العالم الكبير حين يرى من مكان عال تقريبا.

**السيد بارنابوم:** لا شك في ذلك، لا شك في ذلك. أعلم يا قزم...

يا فالانتا، ليس هناك أمكنة أخرى يمكننا فيها تصويره أولا، وربما لن تستغرق وقتا طويلا قبل امتلاك الخبرة

\*\*\*

## المشهد الخامس

(يتجه كوبرا إلى السيد بارنابوم وينظر إلى فالانتا بسوء نية).

**كوبرا:** كيف حال القزم؟

**السيد بارنابوم:** ليس بخير، أوه! ليس بصحة جيدة تماما. إن الطبيب الذي أتى قبل قليل طلب نقله إلى المستشفى.

**فالانتا:** (مبتسما). نعم يعني أنه ضاع.

**كوبرا:** (وقد أجهد في البكاء) إنه الرفيق الأكثر لطفا والذي ما عرفته قبله قط. لقد كان جد صغير بحيث لم يكن يجد مكانا للشراسة. كان عذبا، يا سيد، وواثقا. وكلما كان يضع يده الصغرى في

(ينفجر فالانتا ضاحكا)

حقا، إنني حمقاء وعجوز. لكنك تتقدم بسرعة يا فالانتا. وتسخر هكذا من امرأة مسكينة.

(تسمع الموسيقى التي تشير إلى بداية العرض).

\*\*\*

## المشهد الثالث

(السيد بارنابوم شديد السرعة ويبدو أنه لا يتعرف إلى فالانتا)

**السيد بارنابوم:** مرحبا يا دكتور. (متحدثا إلى ماري). حسنا فعلت بطلب طبيب، يا ماري، فهذا ضروري. حسنا فعلت.

(متحدثا إلى فالانتا). جيد يا دكتور، كيف تجد مريضنا؟

(وفالانتا مدهوش). **فالانتا:** لكن... لست الدكتور، وإنني المريض. إنني القزم.

**ماري:** لا تتعرف إلى بدلتك الرمادية المخططة بلون مشمشي!

(السيد بارنابوم يدور حول فالانتا وهو جد مدهوش).

**السيد بارنابوم:** صبي جميل... لست مستغربا من كون بدلتني تناسب مقاسه بشكل جيد.

**ماري:** لو كنت تعلم يا سيد بارنابوم، كم يملك من الحكمة. هذا لا يصدق.

**فالانتا:** (وقد يحمر وجهه) تبالغ ماري بعض الشيء...

**السيد بارنابوم:** هم! إنها لقصة غريبة تحدث لك هنا، يا صديقي، وكذلك لا أتصور خاتمة لها. وفي انتظار ذلك، لا يجوز لك البقاء هكذا تخنق نفسك في هذه العربة. تعال معي لتستنشق الهواء.

فليس هناك أي شخص يهتم به، وكأنه  
مدهوش ومتأثر.  
تُضاء ساحة السيرك.

وأما كوبرا الوحيد تحت الضوء المسلط  
بجهاز الإنارة فيقوم بالعرض كما لو أن  
القرم ما زال هنا. ويحاول أن يومئ أنه  
في النهاية يريد أخذه بين ذراعيه، ثم يلقي  
بتحيته إلى الجمهور فيصفق له).

\*\*\*

## الفصل الثالث

### المشهد الأول

(يخرج فالانتا المرهق من متابعة  
العرض، تاركا السيرك، ويذهب ليتجول  
في الشارع. تصل فتاة. ينظر إليها فالانتا  
ويتعقبها، والفتاة المدهوشة بادئ الأمر  
تتضايق منه).

فالانتا: مرحبا! ما أجملك!

الفتاة: اتركني! أفنني عجل.

فالانتا: أوه! ابقي! إنك تملكين ثوبا  
جميلا، وإن لحذاءك لونا جميلا.  
الفتاة: (تهز كتفها). يكفي هذا! إنك  
سخيف.

فالانتا: لماذا؟ أجدك شديدة الروعة.  
(تذهب الفتاة راكضة وتاركة فالانتا  
مذهولا).

\*\*\*

### المشهد الثاني

(تصل أم ومعها عربة أطفال وطفل).

فالانتا: مرحبا.. إنه لك؟

الأم: (مدهوشة) نعم، إنه ولدي،

فالانتا: اتركني أقدر عمره...

الأم: ليس هذا كثير الصعوبة.

يدي لندخل إلى ساحة السيرك، ما كنت  
أستطيع التعبير عن مدى سعادتي في  
ذلك.

(يلقي كوبرا نظرة معادية لفالانتا  
ويرحل ماسحا عينيه).

\*\*\*

### المشهد السادس

السيد بارنابوم: أترى كان لديك  
أصدقاء؟

فالانتا: سيكون لدي آخرون.

السيد بارنابوم: ليس ذلك  
مستحيلا... لكن هذا الأخير كان صديقا  
صدوقا، ولم يكن ينتظر منك شيئا.

فالانتا: والذي لم يكن يخشى مني  
شيئا أيضا، يا سيد بارنابوم.

السيد بارنابوم: إنك على حق، يا سيد  
فالانتا، وكذلك العجوز ماري حين أكدت  
أنه خطر ببالك.

\*\*\*

### المشهد السابع

(يدخلون إلى السيرك. الجميع هنا)  
- والقرم؟ القرم ماذا حل به؟  
السيد بارنابوم: إنه يعاني كثيرا. طلب  
الطبيب نقله إلى المستشفى.  
- إنه شديد اللطف، كثير العذوبة.  
- كان أفضل أصدقائي.

- وصديقي كذلك.  
- كان صديقنا.  
- شريطة أن يشفى.  
- أوه أجل! شريطة أن يعود.  
- سنحتفل بذلك.  
- سنحتفل خير احتفال لأجله.  
(بقي فالانتا وحيدا طيلة مدة العرض.

فالانتا: مرحبا! أي طقس جميل. أليس كذلك؟ يا معلم، أريد كأسا من البيرة.  
(يتشأب مدير الحانة ناظرا إلى الساعة).

**مدير الخمارة:** لذلك لم تذهب إلى السيرك؟

**فالانتا:** لم يكن لدي الوقت. وأنت كذلك.  
**مدير الخمارة:** لا والله. يجب البقاء هنا للعناية بهذا المكان.

**فالانتا:** والنتيجة أنه ليس لديك وجود وافر السعادة!

**مدير الخمارة:** أنا؟ لكنني أكثر الناس سعادة. فليس هذا لا فتخر بنفسي، ولكن لا ينقصني شيء. إن هذه الخمارة لي، ومحيطها جميل، جديرة بالإعجاب ومتمركزة في مكان مناسب، على بعد عدة خطوات من المدارس الثانوية. لدي زبائن جيّدون. شبان ظرفاء، ضجوجون قليلا، لكن لا نضجر لذلك! وأنت؟

(لا يجيب فالانتا وهو ضائع في تفكيره يترك الخمارة دون أن يدفع مالا. يتابعه مدير الخمارة بنظراته ويرفع كتفيه).

\*\*\*

### المشهد الخامس

(يعود فالانتا إلى السيرك وقد أحكمت الأنسة جيرمينا بدلتها وتأكدت بعناية من زينتها؟)

ويراقبها فالانتا لحظة دون أن تشاهده)

**فالانتا:** اسمي فالانتا.

**الآنسة جيرمينا:** أعتقد أنني لمحتك منذ فترة يا سيد. لقد قيل لي إنك قريب السيد بارنابوم... تراني متألّة لأنني أُخبرت منذ لحظات أن القزم في المستشفى.

**فالانتا:** لا أهمية لذلك... لدي ما أقوله

**فالانتا:** (مترددا) يبدو لي أنه في سن الخامسة عشرة، أليس كذلك؟  
الأم: (مذهولة بشكل تام). أنت تمزح؟  
حقا، أي مزاح ذي ذوق سيئ. هيا اتركني لأمشي يا سيد. (تذهب بسرعة، تاركة فالانتا مدهوشا).

**فالانتا:** لكن، ماذا حدث لها؟!

\*\*\*

### المشهد الثالث

(تصل مجموعة شبان. ينظر إليهم فالانتا. نشعر وكأنه راغب في الانضمام إليهم).

**الشبان:** ماذا نفعل؟ إنها السابعة والنصف.

- نذهب إلى السينما.

- لا، إلى السيرك.

**فالانتا:** إلى السيرك. أنت مخطئ. فهناك الشيء نفسه دائما.  
(ينظر الشبان بعضهم إلى بعض مدهوشين).

**الشبان:** ماذا قال؟ إنه مريض...

**فالانتا:** لا، لقد شفيت. هذا حقيقي، فقد كنت مريضا هذه الليلة، لكنني متمتع الآن بصحة جيدة.

(ينفجر الشبان ضاحكين، دُفع فالانتا وبقي وحيدا).

**فالانتا:** صرت مديد القامة. وهكذا لا يصيبني شيء.

ماذا ينفع إذا أن أكون رجلا جميلا، إن لم ير ذلك؟!

وقد يُقال إن العالم لم يُخلق إلا للأقزام.

\*\*\*

### المشهد الرابع

(يدخل فالانتا إلى حانة)

مشكلة مع سبع.

\*\*\*

## المشهد السابع

**السيد بارنايوم:** حسن. لقد عانينا كثيرا عند محاولتنا التخلص منه.

لنتحدث قليلا عن موهبتك. أيمكنك أن تفخر بأنك أفسدتها؟ هيا إذا قدمها في ساحة السيرك، لنرى بعدئذ إن كان الجمهور سيهتف لك ثانية...

آه! إنك الآن سيد جميل، فلديك ما يمكن الافتخار به، والله. فحين أفكر أن طولك يبلغ خمسة وسبعين سنتيمترا وأنت كنت مفخرة الفرقة، أقدر حجم الشفقة على الحالة التي وصلت إليها. حقا، حان الوقت لتغزل بالفتيات في الوقت الذي لا تعلم فيه طريقة لتكسب بها قوت يومك. أفكرت في ذلك ولو خلال خمس دقائق؟

**فالانتا:** أكسب قوت حياتي؟ ماذا تريد أن أقول؟

**السيد بارنايوم:** طبعا ينبغي البدء من هنا أيضا. يجب أن تتعلم مهنة، لتكسب قوت حياتك، ومن ثم لعلك تستطيع أن تتزوج الأنسة جيرمينا.

**فالانتا:** حقا؟ إذا كسبت قوت حياتي فهل تعتقد أنها ستوافق على الزواج مني؟

**السيد بارنايوم:** الحق أنني لا أعتقد ذلك؛ إذ إنها حكيمة إلى درجة تمنعها من التفكير في ارتكاب حماقة مماثلة؛ آه! لو كنت فنانا كبيرا لربما وافقت...

**فالانتا:** يا سيد بارنايوم، أرجوك ساعدني، انصحي، أريد أن أصبح فنانا كبيرا...

**السيد بارنايوم:** لا تحلم، يا قزم، أو أريد القول، يا فالانتا، يجب العمل والعمل كثيرا؛ ثم إن رجلا في سنك يتعذر عليه

لك؛ إنك جد جميلة. الشعر الأشقر؛ أجد ذلك جيدا، ومثل ذلك العينان السوداوان والأنف والفم... سأكون سعيدا بتقبيلك.

(تهز الأنسة جيرمينا جفניה)  
لم أكن أريد مضايقتك وأنتظر أن تطلبي إلى تقبيلك. لكك كثيرة الجمال. والوجه والعنق والكتفان؛ كل شيء هو كامل...

(يمد فالانتا يديه الاثنتين والأنسة جيرمينا مذعورة).

**الأنسة جيرمينا:** (تدفع فالانتا).  
لكن لا سيد، إلى أي فتاة تظن نفسك تتحدث؟ فلست إلا فارسة. غير أننا في سيرك محترم.

**فالانتا:** سيفقدني الحب عقلي. واحسرتها!

لماذا ينبغي. أيتها الفارسة الجميلة. أن تضطرب عيني بشعرك الذهبي وبظنرك المخملية، وبلطفك وبعظمة قامتك الجنية؟

(تبتسم الأنسة جيرمينا مسرورة)  
ولكن كيف يمكنني أن أفهمك أنني أريد أن أضع بين أقدام زوجك كنزا يستحقه

جمالك؟

\*\*\*

## المشهد السادس

**السيد بارنايوم:** لا تصغي إليه!  
فإن هذا الصبي لا يملك أي نوع من الكنوز. ثم إن أحاديثه أكذب من كلام باتاكلاك الذي يملك على الأقل موهبة المهرج الجميلة.

**فالانتا:** وأنا كذلك أمتلك موهبة جميلة، ولم يقصر الجمهور في التصفيق لي.

**الأنسة جيرمينا:** وماذا تفعل إذا؟

(يجر السيد بارنايوم فالانتا بسرعة)

**السيد بارنايوم:** تعال، تعال، فلدينا



تعلم الكثير من المهن... أريد مساعدتك، أريد الاهتمام بتكاليف تعلمك، لما قدمته من خدمات في الماضي. لكن يجب على عجل وتعمل وتعمل... ماذا تريد أن تفعل؟  
**فالانتا:** (حالما) لعلي أعمل راقصا بهلوانيا!

**السيد بارنابوم:** يمكنك أن تحلم يا صديقي المسكين... لقد فات الأوان! انظر إلى نفسك... إن عضلاتك ضمرت، والمفاصل فقدت ليونتها وتمشي نحو الاعتلال المفصلي.

**فالانتا:** على الرغم من ذلك، على الرغم من ذلك يا سيد بارنابوم لا تنقصني الليونة ولا، كذلك، قتل ذراعي... انظر. السيد بارنابوم: قتل ذراعيك... أجل! لكنك كبرت وأما الآن فإن ذراعيك المدورتين سخيقتان! أتريد أن تصغي إلي يا فالانتا؟ هيا لترى باتاكلاك، فلهه يقدم لك مساعدة ما.

\*\*\*

### المشهد الثامن

(يجعل باتاكلاك فالانتا يعمل، ويطلب إليه أن يمشي ويتوجه إلى الأطفال: «هيا، يا أطفال الصغار... لا بأس...» يوقعه. يجعله يلعب بآلة موسيقية. والجميع مذهلون).

**باتاكلاك:** لن تستطيع إضحاك طفل أبدا. أراك جد منطقي الذهن والصفة حتى تفاجئ جمهورك بشيء ما غير متوقع. افعل الأشياء التي تؤمن بها، وفكر فيها كما ينبغي أن تكون. فليست الحكمة الجيدة هي التي يجب أن يفتقر إليها مهرج، على العكس من ذلك، ولكننا نضعه بشكل إرادي هنا حيث لا تنتظره، عن طريق تقطيب الوجه عن طريق حركة

أصابع الأرجل. إنها عادة تأتي حالا حين يكون لنا الذوق. بيد أن رجلا مثلك يضيع وقته على أمل أن يكون مهرجا.

**فالانتا:** ومع ذلك، فإن لدي ذوقا يا باتاكلاك، أفضل من أن يكون لدي بدلة جميلة مثلك، وأحب أن ينتظر الأطفال دخولي، وأرغب في إضحاكهم وجعلهم سعداء.

**باتاكلاك:** طبعاً، طبعاً، ولكنني أؤكد لك أنك لن تصل إلى مبتغاك أبداً، فلا تتعنت، وهيا لترى جانيدو وأعمل أنت هو.

\*\*\*

### المشهد التاسع

(تدخل فرقة جانيدو وتبدأ بتمارين الإجماء، ويقلد فالانتا غير ساخر، ويكابد المأقي عضلاته، فيما يبدو...).

أحد أعضاء فرقة جانيدو: هذا صحيح لكن منذ وقت طويل بدأنا والحق أننا نجري هذه التدريبات دائما منذ طفولتنا؛ إن ولدنا في سيرك.

**فالانتا:** لا أعتقد أنني أستطيع ذلك؛ فلقد فات الأوان وتأخر الوقت كثيرا.

\*\*\*

### المشهد العاشر

(يدخل كوبرا، ويبدو عليه الحزن. أما فالانتا فلا يراه. ثم ذهب ليجلس في زاوية، وقد تألم من الإخفاق. ويرى كوبرا فالانتا فيقترب).

**كوبرا:** هيا، هيا يا سيد فالانتا، لا تيأس؛ لأن عالم السيرك شيء خاص، ولا ندخل إليه بسهولة وننسى فيه بسهولة.

**فالانتا:** كنت أعلم أن هذه كانت أسرة كبيرة حيث يحب بعضنا بعضا.

فالانتا: أبدا، يا ماري، فلا يصبح المرء قزما أبدا، ولن يصير المرء طفلا ثانية. يجب أن تكبر وتنشأ من طفولتنا، إن أمكننا ذلك... فلن تعودى مجددا لتحيطي بي، ولن أنام ثانية على هذا السرير الصغير جدا. وأما الآنسة جيرمين..

ماري: قد نتوصل إلى محبة الناس...  
فالانتا: أرغب في ذلك كثيرا... سيكون هذا رائعا يا ماري.

انظر إليها، يا ماري... إنها شديدة الجمال.  
(تدخل الآنسة جيرمين إلى عمق المسرح).

\*\*\*

## المشهد الثاني عشر

(عودة إلى المشهد الثاني من الفصل الأول. حيث يتم إعداد المشهد، وكان الفنانون كلهم منشغلين. وفالانتا حزين هنا.

ثم يدخل العلماء ويتجهون إلى فالانتا، ويشيرون إليه بأصابعهم. وينزل فالانتا من المسرح ويذهب ليجلس في مقاعد الجمهور. ينهض ويذهب).

السيد بارنابوم: (إلى فرقته).

أما فيما يخص هذا الأمر فهل قلت لكم؟  
إن القزم مات.

\*\*\*

كوبرا: كنت أظن أن الناس جميعا يحبونه؛ فلقد كان عذبا ولطيفا. ثم سقط مريضا، ولم نجد أحدا يريد رؤيته ولا مساعدته. إنه في المستشفى ولا يتحدث أحد عنه الآن؛ لقد نسوا القزم...

فالانتا: أصبح منسيا... إنك تبالغ يا كوبرا! إذ إن الحياة مستمرة والعروض باقية كما يقال.

كوبرا: نعم، عروضهم لكنني أنا لا أستطيع أن أنسى؛ فلقد فقدت جزءا من نفسي، لقد أضعت صديقي. هذا ما يجب تعليمه للناس... الصداقة وتجنّبهم أن يصبحوا حيوانات سيرك!

فالانتا: أجل، تعلم الصداقة، أعلم... ويُخيل إلي أن لماري العجوز الإحساس نفسه تجاهي...

\*\*\*

## المشهد الحادي عشر

(تدخل ماري عند سماعها رد فالانتا)  
ماري: بالطبع، يا سيد فالانتا، إنني أشعر بصداقتك ومحبتك. فلا تأسف، فأنتك لن تصبح مهرجا أبدا، ولن تصبح ذلك البهلوان أبدا؛ ذلك أنك لن تصير ثانية قزما أبدا...

وحاول أن تكون فالانتا.

(يخرج كوبرا)

ثم قد تشفى وتصبح قزما من جديد.

# حمامة السلام



• د. عطار شكري

المعهد العالي للفنون

المسرحية/ الكويت

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يفتح الستار على غابة جميلة أشجارها مثمرة، كثيرة اغصانها، على أحد فروعها الكبيرة عش حمامة، عليه فراخ صغيرة لم تعد الطيران، بعد يستريح بين الأشجار ذئب يحمل عنقودا كبيرا من العنب.  
فجأة، يدخل ثعلب متجها إلى الشجرة وهو لا يرى الذئب، المستتر وراء الشجرة التي يحاول الثعلب ارتقاءها، بينما يراقب الغراب الرابض فوق قممها الموقف في صمت.

**الحمامة :** (وهي تطل من العش، وتحمل فراخها) هذا أنت ... إلى أين؟  
لقد نلت منك ما يكفي .. وزيادة ...

**الثعلب :** هيا .. هيا .. ألقى علي فراخك ..

**الحمامة :** منذ متى ؟ أجننت ؟!

**الثعلب:** (واضعا يده على الشجرة) هيا وإلا صعدت إليك...  
**الحمامة:** لو صعدت طرت عنك، ونجوت بنفسي، ومن محاولتك المستمرة لأكل فراخي...  
(وهنا يأخذ الثعلب في هز الشجرة بعنف إذ ربما يسقط العش بمن فيه، إلا أنه بدلا من ذلك يسرع إلى حماية نفسه من الثمار المتساقطة عليه.. بينما يكتم الذئب المختفي آلامه، حتى لا ينفضح أمره.  
**الحمامة:** (الحمامة تتلفت خائفة، وبصوت خافت) أوه، لن أقدر على الهرب، ولا الطيران أعلى الشجرة هذه المرة... (تحاول استعطف الثعلب) هلم إلي بدلا من أطفالي.. (مستدركة) لا.. لا.. انتظر.. سأنزل أنا إليك.... (تلمح الذئب فتظل مكانها) وهل تكفيك فراخي اليوم أنت والذئب!؟!  
**الثعلب:** (باحثا عن الذئب) الذئب! أين؟ أين هو...؟  
**الحمامة:** ألا تراه!؟  
**الذئب:** (يخرج تاركا عنقود العنب خلف الشجرة) ها أنا...  
**الثعلب:** (منزعجا) وماذا تفعل هنا؟..  
**الذئب:** لاشيء... الصدفة.. الصدفة هي التي جاءت بي إلى هنا. ما أنا إلا عابر سبيل...  
**الثعلب:** وماذا تريد يا عابر السبيل؟  
**الذئب:** كما قلت لا شيء.. إنما أحب البقاء، وصحبتك... (مستدركا) ولكن على ألا تخدعني.  
**الثعلب:** (متأملا الحمامة وصغارها.. إذن، هيا بنا لنبحث عن صيد آخر يكفيننا نحن الاثنين.... (إلى الحمامة) هذه المرة سلمت أنت وأولادك.  
**الغراب:** (يزعق الغراب بأعلى صوته من أعلى قمة الشجرة) كر.. كر.. أوه.. أوه، يا هذا.. لم لاتسلق الشجرة فتأخذ أنت الصغار، وتعطي له (مشيرا للذئب) الحمامة الأم...؟  
**الثعلب:** هذانت يا غراب البين!؟..  
**الغراب:** (خافتا صوته) أوه، يبدو أنني أخطأت... (متلعثما) نعم هذا أنا..  
**الثعلب:** بالأمس نصحت الأم أن ترمي أولادها لي لتنقذ نفسها مني، ثم طرت عاليا، ناجيا بنفسك.. واليوم تنصحنني... أنا... بأكلها.. هي وأولادها؟ (مستخفا بالغراب... ليتم لا تأكل معنا أنت أيضا!؟..  
**الغراب:** (مندھشا) وهل أجرؤ!؟.. هي مجرد نصيحة قلتها، إن أردت، كل أنت الأم فهي أكبر.. ودع للذئب...  
**الثعلب:** (مقاطعا) ولكن فراخها ألد وأطعم...  
**الحمامة:** أرجوك اتركها تكبر...  
**الذئب:** (وقد سال لعبابه) وأنا أكل الغراب...  
**الغراب:** (خائفا) أنا.. أنا ننت.. (الثعلب والذئب يضحكان) أنا لا أكل إلا الفضلات..  
**الثعلب:** إذن هيا انزل أطعني.  
**الغراب:** (خائفا) هنا أفضل...



**الذئب:** اهبط إلى جوار الحمامة، ولا تخف.

**الغراب:** (مشيرا إلى الذئب وهو يهبط) على ضمانتك؟! (تنزل الحمامة إلى أقرب الاغصان حتى تبعد الثعلب والذئب عن اطفالها، ليلحقها الغراب، ثم يوقفها، ويقول وهو خائف) كفى يا عزيزتي .. كفى ...

**الذئب:** (مشيرا إلى الغراب) مالك في الطيب نصيب .. انظر ماذا يريد منك الثعلب ..  
**الثعلب:** انتبه إلى ولا تخف .. أنتم معشر الطير حباكم الله بقدرة ليست لنا ..

**الغراب:** (مقاطعا) ماذا تعني؟!

**الثعلب:** ها هي الحمامة، كلما جئت إليها، طارت وارتفعت وقطعت عيشي .

**الغراب:** (مقاطعا له) هل تسمح لي بالطيران الآن؟

**الثعلب:** انتظر .. أنا لم أفرغ منك بعد .. أنا أعلم أن جناحيك يكفياك لتعلو بهما علوا لا نبيلغه، وتقع عينك على أماكن لا نراها .

**الذئب:** (مقاطعا) أي تستطيع الهرب، والنجاة بنفسك متى شئت

**الثعلب:** (هامسا للذئب) اسكت ... اسكت ... فالسكوت فضيلة ، اصبر، وانظر ما أنا فاعل به ...

**الثعلب:** (عائدا بالحديث إلى الغراب) يا غراب .. انني لا أدري أين تجعل رأسك إذا أتتك الريح عن يمينك؟

**الغراب:** (متعجبا) أضعها على شمالي ..

**الثعلب:** أرني كيف؟

**الغراب:** (مترددا) هكذا ..

**الثعلب:** وإذا أتتك عن شمالك؟

**الغراب:** (متعجبا) أجعل رأسي عن يميني وأخلفي

**الثعلب:** وإن أتتك الريح، والبرد من كل ناحية؟

**الغراب:** أجعل رأسي تحت جناحي ..

**الثعلب:** في خبث لم ترني كيف ..

**الغراب:** (في خوف) هكذا .. (وما أن أدخل رأسه بين جناحيه، حتى عاجله الثعلب بضربة جعلته يرفج، ويقع أرضا، ثم يعلو طائرا وهو يصرخ من الألم) كر .. كر .. كر ...

**الثعلب:** هذا ما تستحقه .. تحتال على الحمامة، ثم تتجرأ عليّ .. أنا!! (ضاحكا) وها أنت تعجز أن تحمي نفسك مني .. هيا .. هيا ... أغرب يا غراب ... وإلا رميتك طعاما للذئب .

(يطير الغراب وهو يصرخ بأعلى صوته، بينما الثعلب والذئب يضحكان، ونسمع صوت زئير الأسد قادمًا من الخارج معلنا عن قدومه، فتسرع الحمامة بالصعود إلى أعلى الشجرة ..)

**الثعلب:** (مدعيا تعاطفه مع الحمامة) هيا ارجعي لأولادك، واحذري حيل أهل الغابة ... (مبالغا) لا أراك الله مكروها في نفسك ...

(تصعد الحمامة إلى عشها، بينما يعود الغراب إلى أعلى قمة الشجرة، ليريا ما سيقع بين الأسد، والثعلب والذئب) ..

(موسيقى)

**الأسد:** (يدخل أسد عجوز متهالك القوى ، ممسكا بغزال مصاب ، ليجد الثعلب ،  
والذئب في وضع ترقب وانتظار ...) أنتما! ماذا تفعلان هنا؟! وأين طعامكما؟ ألم  
تأكلتا بعد؟

**الثعلب والذئب:** (ينظران إلى حالة الغزال الملقى على الأرض ، ويتلفت الذئب  
يميناً وشمالاً ، وهو ينظر إلى الشجرة) نحن؟ على وشك الخروج للأكل .

**الأسد:** بل انتظرا (متأملاً الغزال ، ومتفاخراً به ..) اليوم أعجبني لحم الغزال ،  
وسأكل منه ، وأطعم أصحابي وضيوفي ، ما رأيكما؟

**الغزال:** (متألماً) الرحمة... الرحمة .

**الثعلب والذئب:** (فرحين) أكرمك الله ...

**الأسد:** هيا اذهبا ، وادعوا أصدقاءنا إلى طعام

**الثعلب:** (في خبث شديد) شكرا يامولاي، ولكن أليس من الأفضل الاغتسال  
قبل الطعام؟

**الأسد:** ونعم الرأي .. أنا فعلاً بحاجة لأن اغتسل بعد كل هذا التعب .

**الغزال:** (باكية) ياالحظي التعس . ماذا سيفعل ابنائي من بعدي؟!

**الأسد:** (للغزالة) يكفيك فخراً أنك ستكونين على مائدة طعام ملك الغابة . (مشيراً  
إلى الغزال) عليكم بحراسة طعامي هذا ، واحذرا .

(وفي لمح البصر يكون الثعلب والذئب قد استقرا بجوار الغزالة)

**الذئب:** سمعا وطاعة

**الثعلب:** اطمئن يامولاي ..

**الأسد:** (في ريبة) والله مكنه أخوك لا يطلع

(موسيقى)

(يبتعد الأسد في خطوات مترددة ، غير مطمئن للثعلب والذئب اللذين ينظران إلى  
بعضهما بعضاً ..)

**الذئب:** (جاذبا الغزال إليه) لم لاتذهب وتحضر لنا شيئاً نأكله ، بعد أن أضعت  
علينا طعام الصباح واطركني حارساً على الطعام .

**الثعلب:** (جانبا الغزال إليه) لا ، شكراً ، اذهب أنت وكن مطمئناً .

**الذئب:** (جاذبا الغزال إليه) هلا نظرت خلف الشجرة ، (الثعلب لايهتم به كثيراً ،  
قدرا اهتمامه بالغزالة)

انظر... انظر هناك خلف الشجرة ، وستجد عنقوداً من العنب لك ولي ، لم لا  
تحضره ونأكله معاً ..

**الثعلب:** تريده تصبيره

**الذئب:** بل سأتركه لك وحدك ، وبالهنا والشفاء ..

**الثعلب:** (الثعلب يعيد الغزال) ولكني أفضل الانتظار ، وإلا أصبح حالي من حال  
الغزالة .

**الذئب:** (الذئب يجذب الغزال إليه ويزهو في غرور وتحذ) أما أنا فلا أخاف ، لا  
الأسد ، ولا الحمامة ..

**الثعلب:** ماذا تقصد؟

**الذئب:** انظر ... انظر إلى هذا الغزال الجميل، اللذيذ.. (الغزالة تبكي) إنه يكفيننا نحن الاثنين

**الثعلب:** (مفكرا) أنت على حق.. ولكن ألا تخاف بطش الملك؟

**الذئب:** (مهدها) ومن سيقول له؟! .. أنت؟!

**الثعلب:** (خائفا) لا.. ولكن لاتنسى أن الأسد قد ترك الغزال أمانة في عنقنا..

**الذئب:** (غير مكترث) لم أنس.. وإن خفت أنت، ابتعد عني قبل أن أصرعه،  
وتصبح طعاما لي...

**الثعلب:** ياللمصيبة!! والله، لن يمر هذا اليوم على خير (خافضا صوته) ماذا أفعل؟

**الذئب:** (يهم بافتراس الغزال) لاتخف، سأخذ منها حاجتي، وأترك الباقي لك،  
ولمليكنك وضيوفه..

**الثعلب:** احذر مما تفعل يا صديقي، وإلا نلت من الأسد ما تستحق، آه.. آه...  
(مستدركا) مالا تستحق..

**الذئب:** لاتفرنك قوته، فحيلتك أشد بطشا منه.. (يتجاذب الاثنان الغزال الذي  
يعلو صراخه وهنا يسمع زئير الأسد معلنا عن عودته ويضبطهما في هذا الوضع)

**الأسد:** (صارخا بأعلى صوته من هول المفاجأة) أب مجرد ذهابي للاغتسال  
تتجرأن على خيانتني؟! هل يمكن أن أكون بهذا الغباء، لأجعل منكما حارسين على  
طعامي؟ يبدو أن أحكما سيصبح طعاما آخر لي والضيوفي..

**الذئب:** (يسرع في إحابة الأسد قبل الثعلب ويصيح بصوت عال) أيها الملك:  
(خافتا من صوته) أيها الملك الطيب لقد حبى الله الثعلب بخصال ليست لي، وهو  
الذي حاول استغلال غيابك.. وكنت أحاول منعه...

**الثعلب:** (بصوت واثق) أيها الكاذب!، أبعد ان حذرتك تنقلب علي، وتكافئني  
بذلك...!!

**الثعلب:** (متوجها إلى الأسد) ياملك الغابة، كلنا حل لك، ولكني أنا الذي حاولت  
منعه، وما ارتدع.

**الأسد:** ومع ذلك، أنت شريك في البلاء.

**الثعلب:** ولكني لا أملك الجرأة أخونك.

**الذئب:** مولاي.. انظر (يذهب إلى خلف الشجرة، ويخرج عنقود العنب، ويرفعه  
أمام عين الأسد) دعوتني لتناول الطعام معك، ومن شدة فرحتي، ذهبت سريعا  
لأحضر لك هذا العنقود اللذيذ هدية لك، وتركت الثعلب وحده مع الغزالة..

**الثعلب:** مولاي.. الرحمة... والعفو يا صاحب الأمر.. إنه كاذب، وهل يؤتمن  
الذئب على الغنم؟!

**الذئب:** وهل أجرؤ على خيانتك يا مولاي؟

**الأسد:** كفى ولاتتنابذا بالكلام أمامي.. (لنفسه) يبدو أنني لن أعرف الحقيقة  
هكذا.. (يصيح) ليس أمامي إلا أن اترككما تقتتلان حتى الموت..

**الثعلب:** (يجيب سريعا) لم يا مولاي، وأنا قادر على إثبات براءتي..

**الذئب:** كيف! ولم يرنا أحد؟

**الأسد:** صحيح.. (مستدركا) أين الغراب؟ أين الغراب؟ نادوا عليه...

**الغراب:** (من أعلى الشجرة) كر.. كر.. كر..

**الثعلب:** (متذكرا ما وقع بينه وبين الحمامة والغراب والذئب) مولاي، وإذا جئتك

بشاهد على صدق كلامي، هل تعطيني الأمان، وأرحل من هنا!؟

**الأسد:** بل وسأقتص من الذئب وأضعه على مائدتي..

**الثعلب:** (ناظرا إلى أعلى الشجرة، ثم يتوجه إلى الأسد) انظر... يامولاي إلى

أعلى الشجرة... (يمنتع الأسد عن النظر خوفا من هرب الثعلب والذئب) لا تخف، لن

أهرب، وثق في كلمتي هذه المرة فقط..

إن أردت أن تعلم عدوك من صديقك، لا تعجل بقتلي، وإلا ماتت الحقيقة معي.

(مداهنا) أيها الملك كلنا طعام لك، أنت الأقوى، وسيد الوحوش.. إن كنت ترى في

موت الغزال عدلا، ففي موتي ظلما لك.. لم لا تفكر..؟

**الأسد:** (مقاطعا) هل تعلمني؟! لا يشغلنك حكمي.

**الثعلب:** (الثعلب خائفا من بطش الملك) مولاي.. انظر إلى أعلى الشجرة، هناك

عش الحمامة وفراخها.. اليوم مررت عليها زائرا

**الأسد:** (متعجبا) زائرا!! وللحمامة!!

**الثعلب:** مولاي.. ولم لا..

**الأسد:** لا تتلاعب بي يامكار..

**الثعلب:** وهل أقدر؟ هذه الحمامة هي الشاهدة على براءتي.

**الأسد:** هيا.. هيا قبل أن ينفذ صبري.

**الثعلب:** (خائفا) مولاي صديق الذئب وأنت تعرف أنه لا يؤمن حتى على رأي.

أما الحمامة فكلنا نعرف من هي..

**الأسد:** (مقاطعا) انتهى. نادي الحمامة، لنعلم منها أيكما الصادق وأيكما الكاذب.

**الثعلب:** يا حمامة (مداهنا) يا جميلتي...

**الحمامة:** (تطل برأسها خائفة) ماذا تريدون الآن؟

**الثعلب:** جاء دورك في رد الجميل..

**الحمامة:** أبهذه السرعة... يا ثعلب!؟

**الثعلب:** أنا أعلم أنك قد رأيت ما حدث هنا

**الحمامة:** نعم.. وماذا تريد؟

**الثعلب:** أحتاج شهادتك.

**الأسد:** (مقاطعا) هلم إلي... أنزلي إلى هنا.

**الحمامة:** بالقطع لا..

**الأسد:** (ضاحكا) أخائفة أنت؟

**الحمامة:** طبعا.

**الأسد:** أحسنت لأن الأغبياء فقط هم الذين لا يخافون... هيا تكلمي من عندك.

**الحمامة:** أيها الملك العظيم، صحيح إن الثعلب كلما جاع جاءني باحثا عن طعام..

**الثعلب:** (مقاطعا) اتركي هذا الأمر الآن.



**الحمامة:** أأصعد إلى أعلى الشجرة مرة أخرى؟!  
**الثعلب:** (متوسلا) عزيزتي أرجوك... أتوسل إليك أكملني كلامك.  
(موسيقى)

**الحمامة:** (وهي تشعر بالزهو) كان يا مكان... في أحد الأيام، طرت باحثة عن طعام لي ولأولادي، وسمحت لأولادي أن يغادروا العش ليلعبوا ويمرحوا ويطيروا بين الأغصان. وإذا بالثعلب يجيء خلسة.. كعادته، ويحاول إن يصعد الشجرة، والحمد لله، استطعت أن انجو بفراخي منه.

**الأسد:** (مقاطعا) لاتطيلي، انهي حكايتك أيتها الحمامة، وإلا أصبحتم جميعا طعاما لي اليوم، والأيام التالية...

**الحمامة:** (مستدركة) حسنا، حسنا. وحينما دافعت عن أولادي، وعرضت نفسي على الثعلب بديلة عنهم، هاج وماج الغراب، ونصحه إن يأكلني أنا وأولادي. وحينما بدأ توزيع الغنائم، امتنع الثعلب عن مشاركتها..  
**الغراب:** (صارخا) كر.. كر.. كر.. ياملك الزمان، هذا الثعلب أراد أن يطعمني للذئب.

**الأسد:** (متحمسا) كيف؟

**الذئب:** (منفعلا) هذا كذب، فأنا معي طعامي.

**الأسد:** (مزمجرا) معنى ذلك أنك لم تكثف بطعامك، وأردت الغراب لنفسك وها أنت.. (وهنا يضربه الأسد ضربة توقعه على الأرض) تصطاد في ارضي، وتأكل قبل أن آذن لك من طعامي.. (الحمامة تقاطعه).

**الحمامة:** (تحاول تهدئة الأسد) مولاي.. ليس أمام أطفالي..

**الأسد:** لاتخافي، ولاتحزني، ولتعلمي أنه لو كان له قلب يعقل به، وأذنان يسمع

بهما، ربما عاش فترة أطول. <http://Archivebeta.Sakhr.it>  
والآن أيها الثعلب المكار، لماذا هاجمت الحمامة وفراخها، ثم خدعت الغراب، وأهديته للذئب؟

**الثعلب:** ياملك الغابة (مشيرا إلى الحمامة وأولادها) هذه الأم أرادت أن تضحي بنفسها في سبيل أولادها، أما هذا الغراب، وإن كان طيرا مثملا، إلا أنه لم يرحمها، وطمع في إذلالها. أما الذئب، فقد تركت له الغراب حتى ينسى الحمامة وفراخها، ويذهب عنهم.

**الحمامة:** (مقاطعة) مولاي، كفاني اليوم ما رأيت وسمعت؛ أولادي ينادوني، فاسمح لي بالعودة إلى عشى، وأتمنى عليك أن تطلق سراح الغزال. ولنحتفل اليوم معا، ونجعل الليلة عيدا، ومثلما سامحت أنا الثعلب اعف عن الذئب وسامحه، والمسامح كريم، ولنتفق من الآن أن نعيش في سلام وأمان.

**الأسد:** هيا يا غزالة احتفلي معنا ثم عودي إلى أولادك. ولتسمحوا للضيوف بالحضور، ولتعزف الألحان الآن..

الآن.. الآن.. يبدأ السمر..

**الجميع:** (ينظر كل واحد للآخر وبصوت جماعي) نعم.. نعم..  
(موسيقى)

## مقدمة:

تعددت الدراسات التي تقارب النص العربي التراثي للدرجة التي بات فيها عند البعض - ممن يحكمون معيار الكم - أن ثمة أحكاما قاطعة أو شبه قاطعة أصبحت من الرسوخ للدرجة التي لا تقارب أو تمس هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يظن البعض أن قراءة نص ما ودراسته من لدن السابقين يغلق الباب أمام اللاحقين إن رغبا في دراسة النص نفسه متناسين أن كل قراءة للنص الإبداعي خاصة تعتمد على ذوق ووعي خاصين وثقافة تعد أداة لإنجاز فعل القراءة وأن النص الجيد أو فلنقل النص الجاد تتعدد قراءاته ومن ثم دلالاته النصية.

مع هذه الظنون يواجه أي عمل جديد يتوقف على دراسة النص القديم، يواجه بسؤال، قد يكون سؤالاً ملازماً للقارئ عند كل مواجهة أي كتابة جديدة ولكنه في حالتنا هذه يكون أكثر إلحاحا، ما الذي تضيفه القراءة الجديدة، الجديدة بمعيار الزمن والجديدة بمعيار ما تستخدمه من آليات مختلفة غير مسبقة؟

ويكون السؤال مثيرا لتشوق واضح عندما تدخل الكتابة منطقة استراح الدرس النقدي لما توصل إليه فيها من أحكام، إذ من المستقر في الأذهان أن العرب لم يعرفوا المسرح استنادا إلى علتين:

الأولى: أن المسرح يعتمد على الاستقرار الاجتماعي وهو ما لم يعرفه العرب في ارتحالهم الدائم.

الثانية: أن المسرح عندما بدأ عند اليونان اعتمد على تعدد الآلهة وهو ما تنافى مع عقيدة التوحيد بظهور الإسلام أو غيره مما سبقه من الأديان السماوية، من هنا يكون على الدارس عندما يدخل إلى نطاق القضية أن يعمل أولا على أن

# المسرح المبكرة

## تأصيل نظري ونصوص من التراث العربي

- تأليف: الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله
- عرض: د. مصطفى الضبع

كثير من المفاهيم عن تراثنا. إن الاكتشاف الأول الذي يطرحه الكتاب، أننا كنا نبحت عن المسرح منفصلاً عن بقية الفنون ومن هنا يوجهنا الكتاب إلى أن عملية تداخل الفنون وتراسلها ليست حديثة كما كنا نظن وإن لها جذورها في تراثنا العربي، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى تنبئ على هذه الفكرة، فكرة أخرى لها خطورتها وأهميتها تتضح من خلال سؤال جاد:

إذا سلمنا باختلاف الثقافة العربية في ألياتها عن الثقافات الأخرى المناظرة، ألا يضعنا ذلك أمام فكرة تقترب من مصداقية الحقيقة وتهز واحداً من الرواسخ:

إذا كان المسرح - كما هو معروف ورأسخ - أبا الفنون فهل تكون الحكاية من تراثنا (ويمكن تطوير المصطلح للقصة) هي أم الفنون في مقابل أبوة المسرح في الثقافات المغايرة، وهو ما يضعنا أمام

اكتشاف جديد: «إن المسرح فن قار في ثقافتنا دون أن ندري وهو ما يسعى الكتاب بصورة دالة إلى أن يدفعنا لإدراكه من خلال التقديم الأول من التقديمات الثلاثة التي تأتي بمثابة عتبات متعددة لنص إبداعي، التقديم الأول من موليير تحديداً المشهد الرابع من الفصل الثاني من مسرحية «البرجوازي النبيل»، المشهد بين السيد جوردان وأستاذ الفلسفة ونحن إذ نصغي إلى الصوت المسرحي نقف على نص دال، إذا ما تساءلنا عن وظيفته في سياق الكتاب».

السيد جوردان يكشف أستاذ الفلسفة بأنه عاشق ويرغب في مساعدته على أن يكتب رسالة إلى من يعشقها والأستاذ بدوره يطلب من السيد جوردان أن يحدد

يخلخل سلطة الرواسخ القديمة وهو ما أثاره الدكتور محمد حسن عبدالله من خلال ترتيب جديد للأسئلة:

هل لم يعرف العرب المسرح حقاً، فإذا ثبت هذا فالسؤال الذي يترتب عليه: ما الأسباب؟

غير أن الجواب: هل عرف العرب أم لا...؟ يستدعي سؤالاً آخر - اتضح لنا في سياق الطرح السابق - وهو عن «ماهية» هذا المسرح الذي لم يعرفه العرب، وهل من المحتمل أن يكون «طبق الأصل» (أ) ولأن التداخل مع الموضوع يأخذنا إلى البداية، البداية المفترضة لعلاقة العرب بالمسرح، فإن التداخل مع الكتاب الذي يطرح نفسه بصيغة أقرب للإبداع منها إلى النص النقدي تضعنا عند عتباته الأولى.

## المسرح المحكي الموصوف والصفة

على الرغم من أن عنوان الكتاب من الوضوح للدرجة التي قد يبدو أنه لا مجال إلى توجيه القارئ لدلالته ولكن لأنه في صيغته المبتكرة يأخذ طابع النص المبدع، فثمة دلالة عميقة كائنة في لفظي التركيب «الموصوف وصفته» حيث الصفة تدل على التلازم مما يوحي بأن الصيغة القارة والملازمة للمسرح العربي القديم هي صيغة المحكي ومما هو معروف أن العقلية العربية عقلية سردية حكاية بطبعها مما يجعل المسرح بهذه الصيغة كائناً في نصوص التراث جميعها وهو اعتبار يدفعنا إلى إعادة النظر في هذه النصوص لا من حيث استكشاف مسرحيتها فحسب، وإنما للوقوف على جوانب لم ندركها من قبل ويمكن استبصارها اعتماداً على المعيار الذي أقره المؤلف وهو ما يعدنا باكتشافات قد تعمل على تغيير

وهو ما يحتاج إلى جهد مبذول وذلك ما يشير إليه التقديم الثالث المفترض الذي يستهله المؤلف بقوله:  
«وعنى أخبرك ...

أن هذا القصص التراثي، الذي جفاه العلماء قديما، ولا يقدره المحدثون حق قدره، ينطوي على كنوز وأسرار من الفن والفكر والخبرة الإنسانية ما يستحق أن تُبذل في سبيل كشفه جهود وأعمار» (4).  
والمؤلف عندما يوقفنا على تجربته مع التراث فإنما يحدد منهجه في التعامل مع هذا التراث أولا ومع النص الأدبي ثانيا، إذ هو لم يضع العربية قبل الحصان وإنما بدأ من النص فلم يفرض عليه فكرة مسبقة قد يستجيب لها النص أولا يستجيب، لذا فإنه يكشف عن تعامل فني مع نصوصه يتكشف من خلال أمرين يمثلان منهجين أو منهجا فنيا نقديا:

أولهما: أن دراسة النص تكون من داخله، بأن نصغى إلى صوت النص أولا وقبل كل شيء، تاركين للنص الفرصة أن يعطينا مفاتيحه.  
ثانيهما: أن نصوص التراث اعتمادا على ما سبق يمكنها أن تبوح بالكثير من الأسرار وتكشف عن فنون لا تحتاج إلا إلى وقفة من نوع خاص.

بعد العتبات (التقديمات الثلاثة) يأتي الكتاب في قسمين:  
أولهما: القسم النظري ويضم «ثلاثة فصول» معنونة.

ثانيهما: القسم العملي ويضم قراءة مسرحية لسبعة نصوص.  
ثم الخاتمة أو الكلمة الختامية.

## أولا: القسم النظري

يقدم المؤلف هذا القسم بعبارة دالة،

له أنثرا يطلب أم شعرا؟ ولأن السيد جوردان لا يعنيه أن ينقسم الأسلوب إلى الشعر أو النثر ولا يعرف قوانين كل أسلوب وخصائصه فإنه عندما يتكشف له ذلك يصرخ:

«وربي! لقد مضى علي أربعون عاما وأنا أتكلم نثرا من غير أن أعرف ذلك أنني مدين لك بهذا الاكتشاف» (2).

ما أشبهنا بالسيد جوردان يمتلك الشيء ولا نعرف أننا نمتلكه حتى بعد أن وصلنا سن النضج (الأربعين) كما هو الحال عند السيد جوردان، وهل نحن - بالفعل - في حاجة لأستاذ فلسفة لنعرف أو لنذكر ما هو كائن ولا ندركه؟. وإننا كسائر البشر نمتلك قدرات تجعل منا عالما قائما بذاته تماما كما يقول الجاحظ في العتبة الثانية التي يوردها المؤلف من «البيان والتبيين»:

«لذلك زعمت الأوائل أن الإنسان إنما قيل له العالم الصغير لميل العالم الكبير لأنه يصور بيديه كل صورته ويحكي بفمه كل حياته ولأنه يأكل النباتات كما تأكل البهائم، ويأكل الحيوان كما تأكل السباع وأن فيه من أخلاق جميع أجناس الحيوان أشكالا، فبطول استعمال التكلف ذلت جوارحه لذلك» (3).

ا- كانت القدرات التي يشير إليها نص الجاحظ قدرات فكرية عقلية - ولنا أن نفهم منها قدرات أخرى - فإن المسرح المحكى عندما يسوق مقولة الجاحظ ليسعى إلى توظيفها توظيفا خاصا بالمسرح إذ تحيلنا إلى قدرات تشخيصية، قدرات تتمثل فيمن يروى أو يحكى فيسوق من الإشارات والحركات ما يجعله ممثلا ينقل أحداث حكايته بوسائط غير مكتوبة خارج نصيبه، وهو ما يشير إلى قدرات كامنة في التراث أولا وفي النص العربي القديم



لا تحكمه قاعدة ولا يستهدف غاية جمالية أو عملية؟ ويرى أن ذلك قد كان له كبير الأثر في توجيه دراساتها الأكاديمية وغيرها إلى الشعر وحده دون غيره باعتباره الأدب في الوقت الذي أهملت فيه فنون أخرى كان لها وجودها في تراثنا العربي وكان لها حضورها في الحياة الاجتماعية العربية وهو ما يؤدي بالمؤلف إلى الوقوف على هذه المفارقة مرجعا إياها إلى ثلاثة أسباب (سبق الشعر وتبنيه صوت الجماعة وإيقاعه الموسيقي الذي يجعله أيسر في الحفظ وأبقى في الذاكرة) مما جعل فنون النثر غير قادرة على مجاراته.

يضاف إلى ذلك ما وصف به فن القصة الذي احتاج لعصور متتالية حتى يشبث لنفسه مكانة أدت به إلى أن يأخذ طريقه إلى الدرس في المؤسسات التعليمية في مقابل تراث متراكم من إغفال المسرح ويورد المؤلف عبارة دالة: «ذلك أن مسرحية واحدة لم توزع على طلاب المدارس بل إن الفن القصصي وجد سبيله إلى مقررات الأدب في كليات الآداب (على الأقل في أقسام اللغة العربية) ولكن القليل منها يتطرق إلى فن المسرح» (7).

ويرجع ذلك إلى ما يسميه المؤلف بالقلق (التراثي) ذلك الذي لا يقبل الفنون الجديدة أو المستحدثة بسهولة، يضاف إلى ذلك أن القائمين على تخطيط المناهج وتحديد المقررات الدراسية يغلب عليهم الطمأنينة بالمألوف والافتناع به.

## 2- العرب والمسرح من التبعية إلى محاولة التأصيل

يطرح المؤلف في الفصل الثاني في قضية علاقة العرب بالمسرح بوصفها:

ليست على ما تقدمه فحسب، وإنما على ما تتعامل معه من مادة مقروءة:

«ثلاثة فصول تؤدي المنشور الثلاثي، تحلل ألوان الطيف إلى أصولها، فتؤسس لمصطلح «المسرح المحكي» على أنه صيغة عربية لمسرح عربي، ينبثق عن موروث ثقافي خاص، ويحمل ملامح أقوى الأساليب حضوراً وتأثيراً» (5).

وهو إذ يطرح هذه الصيغة التي تبدو مبالغتها لأنها أو لأن خامتها موجودة ولكن توصيفها كان غائباً أو مغيباً، فالقضية لا تخص المسرح وحده في علاقة التراث العربي بشكله الأوروبي وإنما تمتد إلى بقية الفنون النثرية:

«إذا كانت علاقة العرب بفن المسرح - حسب أصوله وشكله الأوروبي - موضع قلق، فإن الأزمة لا تبدأ منه ولا تتوقف عنده، لأنها شاملة لكل فنون النثر، وقد كان «المسرح المحكي» الحل الجماهيري لازدهار فن القصة، واستتبات فن المسرح العربي، بخلاف ما كان عليه في الحضارية» (6).

لذا فإن الطرح النظري يبدأ من جذور الأزمة ومروورا بالعرب وعلاقتهم بالمسرح من التبعية إلى محاولة التأصيل ومنتهايا بالمسرح المحكي ... كسر النمط.

## 1- جذور الأزمة

الأزمة كما يراها المؤلف ليست تقف عند معرفة المسرح لدى العرب وإنما تمتد إلى الصعوبات التي يواجهها النص المسرحي المنشور وحده دون الشعر أو الرواية أو القصة القصيرة وأولها مسألة تصنيفه وهل يعد نوعاً أدبياً له أصوله الجمالية ومعياره النظري الذي يقاس عليه أم أنه لا يعدو - كما يقول المؤلف - أن يكون حواراً متبادلاً بين شخصين أو أكثر

«نقطة إثارة جاهزة قابلة للاختلاف حولها إلى درجة التناقض».

ويحيلنا إلى قدرات إبداعية منها: الخيال الكلي أو الخيال المركب بما يمنحه من قدرات يستطيع من خلالها أن يصنع فكرة أو قضية، وهي قدرات حاول البعض أن يفزغ العقلية العربية منها، إذ صن الباحثون الغربيون بهذا الخيال على العرب حاصرين إياهم «عند» أو «في» الخيال الجزئي المتشكل من الصور المجازية المعروفة في البلاغة العربية وهو ما جعل الأفغاني يتصدى له مستشهدا بما أنجزته العقلية العربية من إبداع يعد وجوده دليلا يناقض ما ذهب إليه هؤلاء ونعني ألف ليلة وليلة والمقامات وغيرها من نصوص توفر لها من يدافع عن وجود القصة والرواية في الوقت الذي لم يتوفر فيه من يدافع عن المسرح بوصفه فنا

يعتمد على هذه الآلية، آلية الخيال المركب الذي أبدع هذا الفيض من النصوص السردية وهو ما يضعنا أمام مفارقات طريفة - على حد تعبير المؤلف - فعندما دافع الأفغاني عن الخيال العربي كان الجنس الأدبي الأخذ في الظهور هو المسرح وليس القصة بعد أن تأسس في دمشق وببيروت ومصر، فالأفغاني اعتمد في رده على التراث وأهمل السائر المستقر في عصره.

- في الوقت الذي يتصدى فيه البعض لإثبات تضمن الأدب العربي للقصة في عصور متقدمة مستشهدين بأشكال تراثية لهذه القصة، لا نجد من يهتم بكشف الصلة بين خيال الظل والمسرح بوصف هذا الخيال شكلا أوليا من أشكال تطور المسرح.

- إن المسرحيات التي لها صفة السبق (مارون النقاش - أبو خليل القباني) لم

تأخذ من المسرح الغربي غير الإطار الخارجي وظل روح المسرحية وجوهرها عربيا.

- إن افتراض عدم معرفة التراث للمسرح قد ينطبق على التراث المكتوب دون الشعبي أو الشفاهي، حيث عرف فن خيال الظل منذ عصر الخلافة الفاطمية في مصر، ويخلص المؤلف من جملة المفارقات هذه إلى نتيجة حتمية تؤدي إليها:

«إن فنون المحاكاة غريزة لا يملك أحد أن يحكم على ثقافة بأنها تخلو منها، وأن الشكل الغربي للمسرحية يناسب الحضارة الغربية، ولكنه ليس شرط وجود، يتمتع بالحتمية، إنه - على أحسن الفروض - شرط كمال، وأن فنون العرض الشعبية كانت موجودة، متداخلة مع النشاط المسرحي الذي استرشد (وليس: استورد) الشكل الغربي للعرض» (8).

إن قضية العلاقة بين العرب والمسرح لم تسلم من حيرة الباحث بين أن يستهين بالمسرح ذاته أو أن يباهي بالوسائل أو البدائل الموثوق بوجودها في التراث العربي مما يؤدي بنا إلى نتيجة أن عدم معرفة العرب بالمسرح لا يدل على نقص في الموهبة العربية إذ استطاع العربي أن يقول ما يريد في صياغة أخرى تعد من جهة نظر الباحث حلا أوليا مريحا وهو ما يسميه المؤلف الطرف الأول من البنية أما الطرف الثاني فيرتكز على أن الحياة العربية لما لها من طابع خاص قد تخير من الفنون ما يناسبه وما يؤدي رسالة الأدب الجمالية والاجتماعية ولو أن الحياة العربية (الاجتماعية) كانت على غير ما هي عليه، لاهتدى العرب تلقائيا دون مرشد إلى النسق المسرحي أو - على الأقل - لانتبهوا إليه واقتبسوه حين اطلعوا على الثقافة الإغريقية وترجموا عنها وعلى

المدى الروحي والفكري الذي ارتقوا إليه بالإسلام.

- أن التكوين العربي العقلي الروحي والاجتماعي غير متأهب - بالفطرة - لتقبل المسرح.

ويشير إلى بعض المشاهد التي تعد جانبا من جوانب الحياة الاجتماعية العربية في بعض عصورها مستشهدا بما يفعله الشيعة عندما كانوا يمثلون مقتل الحسين حيث يتحقق النص والتمثيل الحركي والغاية التطهيرية.

الثالثة: يطرح الأفكار السابقة التي أطال الوقوف عندها بغية التمهيد لمصطلح المسرح المحكي سواء ما يتصل بالتراث بشكل عام أو بالمسرح في ذاته ويضرب مثالا بما قام به يوسف إدريس من تحويل قصتيه القصيرتين جمهورية فرحات وملك القطن إلى مسرحيتين مشيرين إلى أن البذرة المسرحية كانت ماثلة في النص (القصة القصيرة) وهو ما ساعد على تحويلها إلى نصين مسرحيين سجلا نجاحا لم تسجله القصتان.

ويخلص المؤلف من ذلك إلى تحديد منطلقه في عبارته قد يقلل أهميتها أن نفسرها دون إيرادها بنصها:

«وإذا فإن النقطة التي ننطلق منها لتحقيق المسرح المحكي ليست ماثلة في أن لنا تراثا قصصيا يمكن إعادة تشكيله مسرحيا، وإنما القضية هي أن لدينا تراثا قصصيا ذا طبيعة مسرحية، يصدر عن خيال مسرحي، وفهم متميز لمطالب المشهد، والموقف، والشخصية وسائر عناصر البناء المسرحي، غير أنه كتب بأسلوب الحكاية و «ليس الحوار» لأن «الحكي» كان الأسلوب المستقر والممكن، ولأن الأذن العربية هي الطريق المدرب لالتقاط الجمال (وليس العين)، ولأن

أساس هذه الفكرة يعيد المؤلف ترتيب الأوراق من خلال ترتيب الأسئلة بصورة طبيعية.

«إن الترتيب الطبيعي (العقلي) لطرح قضية العرب والمسرح يبدأ بسؤال: هل لم يعرف العرب المسرح حقا؟ فإذا ثبت هذا فالسؤال الذي يترتب عليه: ما الأسباب؟

غير أن الجواب: هل عرف العرب أم لم...؟ يستدعي سؤالاً آخر - اتضح لنا في سياق الطرح السابق - وهو عن ماهية هذا المسرح الذي لم يعرفه العرب، وهل من المحتم أن يكون «طبق الأصل» أو حسب تعبير المسرحي السوري على عقلة عرسان: أن يكون تماما على «المسطرة الأوروبية»؟ (9).

إن المؤلف يعلق الإجابة على السؤال الأول للفصل الثالث ويتجه إلى الإجابة عن: لماذا لم...؟ فضلا أن يلتمس اجتهاد كتاب المسرح أنفسهم.

### 3- المسرح المحكي - كسر النمط

يتوقف الفصل الثالث عند نقاط ثلاثة تأتي مترتبة مفصلا القول فيما تتضمنه كل منها:

الأولى: أصول مصطلح المسرح وعلاقته بالحكي وقوانين المسرح الأرضي والأشكال الفنية التي تنتج من التقاء المسرح بالأوبرا والموسيقى والرواية والغناء والاستعراض.

الثانية: موقف الباحث عندما يجابه بالموقف السلبي (العربي التراثي) من المسرح الإغريقي وهو موقف يجد الباحث فيه نفسه مطالبا بأن يكون في واحد من ثلاثة مواقف:

- التهوين من شأن المسرح جملة.  
- عزوف العرب عن النصوص المسرحية لأنهم لم يفهموا أو لم يوافق

«التمثيل» لم يكن نشاطا فنيا اجتماعيا يتعامل مع المستويات الأدبية الكتابية، على الأقل إلى تخوم العصر الذي اخترنا منه هذه النصوص» (10).

تأتي أهمية العبارة من أحد وجوهاها في إشارتها إلى مجموعة من الدلالات التي يمكن استكشافها من خلالها تتمثل في تلك النظرة العميقة إلى التراث، نظرة لم يغيرها الظاهر من النصوص ولم ترسم -كما يحدث كثيرا- خطى المقولات السابقة وإن تناولت الأمر من زوايا مختلفة وهو ما يجعلنا نعيد النظر في التراث الحكائي حيث يقدم لنا ما لم نره أو نلاحظه من قبل هذا التراث.

وقد كان بإمكان المؤلف أن يتوقف عند الوسائط التي يستخدمها الراوي الشعبي في التوصيل وهي وسائط تبدو مسرحية تماما كتداخل الغناء والقص أو الأداء الحركي، ولكنه يجعل هذه الوسائط

خاصة بالنص المؤدى وليس المكتوب، ويعتمد إلى توضيح الطبيعة المسرحية للنص التراثي الذي يعده قماشاً جيدة تحتوت هذه التشكيلات المسرحية:

«إن الكلام عن قماشة جيدة» يعني أن القضية جادة، وتثير انعكاسات في أفكار جزئية تنطلق منها أو تعود إليها، وفي كل الأحوال تغنيها، وتشبع التفاعل معها، أو أن الشخصية غنية بمعنى أنها ذات عمق، بحيث لا تسفر عن نفسها في أول موقف ولا يصل المتلقي إلى المعرفة بأسرارها إلا بعد تقليبها في أحوال وعلاقات ومواجهات تستخرج مكنونها، وتجعلها ممكنة الإدراك، وفي كل هذا هي مقنعة تتحرك في المألوف من أنشطة الحياة» (11).

وعلى الرغم مما يبدو أن الحديث عن هذه القماشة خاص بالنصوص التي

تحمل ذلك التشكيل المسرحي، فإن فكرة تقليب النص التي تعد شريطة لإدراك مكنونه تشير بصورة غير مباشرة إلى النظرة الجديدة للنص كما لو كان المؤلف يدعونا صراحة إلى أن نعيد النظر في نصوص إبداعية لا تستجيب للمتلقى إن لم يكن مخلصا لها.

وتتسع القماشة المسرحية لنصوص سبعة يرى أنها تكسر النمط السائد عند غيرنا مؤيدة أن قدماءنا رفضوا التبعية وأنهم أنتجوا نصا مسرحيا ذا مقاييس خاصة تنطلق من كينونتها الذاتية والاجتماعية، فهم لم يرضوا أبدا. كما رضينا حيننا من الدهر - أن نكون نباتا غريبا يعيش في غرف زجاجية، ولا يجسر على التكيف مع طبيعته الخاصة - على حد تعبير المؤلف.

## ثانياً: القسم العملي

يقوم هذا القسم على أساسين:

الأول: انتقاء نصوص سبعة مختلفة المصادر (تاريخ - أخبار - أدب - تراث شعبي) والتشكيل الفني ولكنها تلتقي في صياغة مسرحية فكرية وتشكيلا خفيا يجعلها تتحرك إلى مواقع مسرحية طبيعية.

الثاني: القراءة المسرحية وهي قراءة يوسع المؤلف من مفهومها المسرحي إذ هو لا يحد معايير مسرحية ثابتة تنطبق أحكامها على النصوص المنتقاة وإنما هي معايير متغيرة بتغير طبيعة النص المقروء. ففي النص الأول (12): يكون التركيز على المشهد المسرحي ومكوناته من محدودية المكان وقلة الشخصيات والتركيز الزمني وكوميديا المشهد والصراع الذي يطرحه.



يُعمل منها قراءته المسرحية تفتح آفاقا رحبة للنظر في النصوص المماثلة.

ومع النص السادس يعلن المؤلف صراحة أنه في غنى عن إعادة ما سبق الاهتمام به في نصوص سابقة وإنما يتوقف عند مجموعة من العناصر المسرحية القارة في النص (ثبات المكان - اختزال الزمن - الاعتماد على الحد الأدنى من الشخصيات - شغل الحوار لفضاء النص كاملا) كما يشير إلى عنصر جديد له أهميته في السياق وهو كون المسرحية غنائية حيث جوهرها الغناء.

ويمتد الاختلاف إلى النص السابع حيث يصرح المؤلف مستبقا النص بقوله: «هذه المسرحية المحكية ذات بناء خاص هو الذي استوجب اختيارها، كما أنها كاشفة عن اتجاه المؤلف في تشريح العواطف الإنسانية وكيف يزدوج في الفعل الواحد: التبسيط والتعقيد» (14).

وفي بداية قراءته للنص يشير المؤلف إلى الاختلاف الأساس في هذا النص وينصب الاختلاف على الزمن المفتوح في النص، ذلك الذي يأبى الخضوع للقانون الأرسطي والكلاسيكي الخاص بالوحدات الثلاث «الزمان والمكان والحدث» فتكون الصياغة الفنية معيدة لتشكيل الواقع وتلوينه والسيطرة عليه في لحظاته المدركة الماضي والحاضر والمستقبل.

لقد نجح المؤلف في بث قناعة خاصة لدى المتلقي، قناعة تؤكد ما ذهب إليه من وجود مسرح عربي له أصوله الفنية، وفي كلمته الختامية التي يستهلها بسؤال: المسرح المحكي ما هو؟ حسبنا أن نقف عند ما من شأنه أن يضعنا أمام آفاق جديدة لتراثنا العربي:

لست أجد ما يحول دون الاستخدام المشروع «للمسرحية المحكية» لتكون

وينطلق في النص الثاني من تركيب العلاقات الذي يتأسس على مبادئ/ أمور مسرحية (المعرفة المتبادلة بين الشخصيات صانعة المشهد واتساع مساحة الاختلاف الأخلاقي والسلوكي بين صالح الحاضر وصالح الغائب أو التوقيت الذي كان عاملا حاسما في صنع اللحظة القاتلة) لقد اجتمعت مجموعة من العوامل أدت إلى صناعة الموقف المغلق المنضغط الذي لا بد أن يتفجر.

وفي النص الثالث يتجه المؤلف وجهة جديدة إذ يعتمد إلى منهج مغاير للتناول فتكون الكتابة المسرحية بديلا عن القراءة المسرحية فيقيم النص على مشاهد مسرحية ثلاثة تكشف ببساطة عميقة عن نص مسرحي مغلف بغلاف رقيق يحتاج إلى نظرة مكافئة لعمقه لاستكشافه.

ويكون لحضور الشخصية الدور البارز في النص الرابع، ولا يكون حضورها مجردا منفردا إذ هي تأتي برفقة عناصرها المسرحية، الحوار والصراع الناتج من علاقتها بالآخرين. ويكون التعبير الأدق لرؤية النص الخامس أنه نص يمثل نسخة المخرج حيث طريقة توزيع الكلام في تشكيل مسرحي يجعل ما ليس حوارا داخلا في صيغة التوجيهات المسرحية التي يحددها الكاتب المسرحي المتمرس أو يضيفها المخرج «ونسخة المخرج من النص المسرحي تختلف عن أية نسخة أخرى، لأنها تحمل على هوامشها، وبين مشاهدتها وفصولها، تصوراتها الخاصة، التي تحدد الحركة والنبرة والإشارة، والمكان، والملاح، كما أنها قد توصي بحذف جملة أو تغيير كلمة -في بعض الحالات» (13).

والأمر هكذا لم يكن غريبا أن تطول وقفة المؤلف مع هذا النص، فالزاوية التي

١- د. محمد حسن عبدالله، المسرح المحكي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000 ص 47.

2- المسرح المحكي ص 8.

3- المسرح المحكي ص 10.

4- المسرح المحكي ص 10.

5- المسرح المحكي ص 13.

6- المسرح المحكي ص 13.

7- المسرح المحكي ص 33.

8- المسرح المحكي ص 45.

9- المسرح المحكي ص 47.

10- المسرح المحكي ص 92.

11- المسرح المحكي ص 96.

12- اعتمد المؤلف على سبعة نصوص مختلفة المصادر:

فالأول: بعنوان الحسنة والقبيح من

مصارع العشاق لابن السراج القارئ.

والثاني: الوجه والقناع من الفرع بعد

الشدّة للقاضي التنوخي.

والثالث: النصاب والطعام من مقامات

بديع الزمان الهمداني.

والرابع: المغفل من أخبار الحمقى

والمغفلين لابن الجوزي.

والخامس: كابوس ليلة صيف من

الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة.

والسادس: «كف ومعصم» من

المستجاد من فعلات الأجواد للقاضي

التنوخي.

والسابع: لعبة الحب والزواج من

تزيين الأسواق في أخبار العشاق

لداود الأنطاكي.

13- المسرح المحكي ص 191.

14- المسرح المحكي ص 235.

15- المسرح المحكي ص 258.

16- المسرح المحكي ص 258.

17- المسرح المحكي ص 261.

تنوعا على الشكل المسرحي المعروف، الشائع، وهو تنوع يغني مطلب الأصالة الذي نلح عليه «حضراريا» في هذه المرحلة، كما أنه يحرر مقاييسنا الأدبية من سيطرة مقاييس الإبداع الغربية، وتعسفها وكأنها - دون غيرها - التي اكتشفت أسرار الجمال الفني، وشروط الاتقان ولا يحق لتراث آخر، أو حضارة أخرى أن تخالفها، أو تضيف إليها أو تجتهد في تفسيرها» (15).

لقد وضعنا المؤلف في مواجهة عقلية مع تراثنا من شأنها أن تجعلنا نعيد النظر فيما يحتاج - فحسب - إلى نظرة أكثر عمقا.

وقبل النهاية يحدد المؤلف بذكاء يمكن في تأخير التعريف ليجعل القارئ مفكرا في تجميع القوانين التي تطرحها النصوص وصولا من خلالها إلى التعريف - يحدد خصائص مكثفة للمسرحية المحكية نافيا من خلالها ما يكون قد علق بذهن القارئ الذي يركّز إلى الاستسهال والمسرحية المحكية ليست صيغة مشوهة من المسرحية الممثلة، وليست صيغة «مهجنة» من نوعين أدبيين: (المسرحية + الحكاية) هي تشكيل فني خاص، يستطيع - دون غيره من أشكال وسياقات الحكى - أن يحقق جماليات خاصة به» (16).

وفي النهاية يخاطب المؤلف العقل العربي «إذا أمكن أن نتفق على هذا واقتنعنا ممن، ومن بعد، بما نجد بين أيدينا من نصوص، اجتهد النقد التحليلي في أن يكشف جوهر رؤيتها المسرحية، فإنه يحق لنا أن نحرص على مصطلح المسرح المحكي «وأن نعده صيغة تراثية خاصة، أو سعت لهذا التراث مكانا رحيبا في تاريخ المسرح القديم» (17).

# أفاق تطويع التراث العربي للمسرح والبحث في الهوية

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Saknet.com>

• بقلم: عبد المحسن الشمري

تطويع التراث العربي والإسلامي لخدمة المسرح العربي قضية شغلت الباحثين والمختصين من نقاد المسرح من سنوات عدة، بل إنه منذ أوائل الستينات والأصوات تتعالى والدعوات تتواصل لتأصيل المسرح العربي، وزاد بعض المسرحيين في تقديم أعمال مسرحية على نصوص تراثية كتجربة المسرحي المغربي الطيب الصديقي في المقامات إلى جانب الاستفادة من التراث العربي الزاخر في حكايات ألف ليلة وليلة وكذلك الاستفادة من السير والملاحم،

ونصف القرن !!

ويضيف «إن المسرحيين العرب، ونتيجة للدوافع الوطنية لتأمين الثقافة العربية، قد بدأوا البحث عن الجذور التراثية منذ منتصف الخمسينات متأثرين بما فعله رواد مسرحيون عالميون، وبتجارب بعض الدول الشرقية».

والكتاب يقدم عدة أجناس أدبية عربية تعتبر نواة لتطويع التراث في المسرح منها شواهد مكتوبة وأخرى مكتوبة مقرونة بالفعل والتطبيق سواء تلك المكتوبة ذات الفعل الحركي أو ذات الأداء الفاعل من مخزون الذاكرة الشعبية إلى جانب شواهد مكتوبة ذات أداء شعبي ديني في مخزون الذاكرة الشعبية الخاصة أو الشواهد الحركية من الفنون المشهدة.

والكتاب يطرح عدة أشكال تراثية يمكن تطويعها مسرحيا، بل إن بعض هذه الأشكال تم تطويعه مسرحيا بالفعل كما حدث مع المقامات والأغاني وامرئ القيس والإمتاع والمؤانسة والمداح والحكايات وسواها.

في الفصل الأول يتطرق الناقد إلى خلفية أولية حول التراث العربي ويتوقف عند مثالين للشواهد المكتوبة للرواية المشخصة في مجالس المندامة وهما «كليلة ودمنة» و «ألف ليلة وليلة» ويؤكد أن الفنان المسرحي العربي قلما استفاد من النمط المسرحي البارز في «كليلة ودمنة» سواء في اتخاذه بديلا موضوعيا دراميا، أو بمزجه دراميا في سياق العمل المسرحي باستثناء أعمال مسرح الطفل، أما بالنسبة لـ «ألف ليلة وليلة» فيتوقف المؤلف عند عدة تجارب مسرحية استمدت من تلك الحكايات

كما أن تلك القضية أفرزت العديد من الأبحاث والدراسات الجادة.

ويأتي كتاب «آفاق تطويع التراث العربي للمسرح - دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي» الصادر عن الإدارة الثقافية بوزارة الإعلام والثقافة في دولة الإمارات العربية ليشكل إضافة مهمة لتلك القضية ويفتح الباب للمزيد من الدراسات الجادة.

والمؤلف هو الناقد المعروف د. فاروق أوهان أحد المهتمين بشؤون المسرح وله العديد من الدراسات والأبحاث بهذا الشأن منها تحرير المسرح من المفهوم الأوروبي، واقع ومستقبل مسرح الإمارات، أبعاد درامية في السيرة الدينية والعديد من الدراسات والمشاركات وهو حاصل على الدكتوراه في علم اجتماع المسرح وعضو الهيئة العالمية لنقاد المسرح.

ويشير المؤلف في تقديمه إلى أن البحث عن خصوصية للمسرح العربي، ومن ثم الاتجاه لتطويع التراث العربي للمسرح ليست دعوة متعجلة غير مدروسة، وإنما هي دعوة قومية وطنية تخدم المسرح ومن خلالها يمكن توطين الثقافة العربية التي تبناها الباحثون والمجربون المسرحيون العرب، لا لرفض نمط المسرح الأوروبي السائد وإهماله كلية، وإنما لكي يعبروا بالمسرح العربي من خلال ما توصلوا إليه بهذا النمط المسرحي، وبوسائله إلى أنماط عربية وإسلامية تلتصق بالجمهور العربي محاربة لطبيعته الخاصة في الاستقبال والاحتفال وحب المشاركة، فيما عجزت عنه من قبل وسائل الرعيل المسرحي الأول في تطويع الجمهور العربي لتقبل المسرح بالنمط السائد لأكثر من قرن



مثل «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم، «سلمان الحكيم» لتوفيق الحكيم، «السؤال» لمحي الدين زنكنه، «الملك هو الملك» لسعد الله ونوس، «الموت والقضية» لعادل كاظم، «حلاق بغداد» للكاتب ألفرد فرج وعدة تجارب أخرى.

الفصل الثاني من الكتاب خصص للشواهد المكتوبة ذات الفعل الحركي والذاكرة المحفوظة ويتحدث عن المقامات ويتوقف عند بعض المقامات التي استفاد منها المسرحيون العرب مثل «حكاية الزباء» في المقامة الرابعة والعشرين خاصة في الجانب التاريخي مثل أحمد زكي أبو شادي، محمد حكيم جازانه، سليمان الصايغ في بداية القرن العشرين، ثم تجربة «محمود دياب» الذي أعاد صياغة سيرة «الزباء» في مسرحية «أرض لا تنبت الزهور» 1979،

ثم يتحدث عن تجارب بعض المسرحيين مثل الطيب الصديقي «المقامة»، وقاسم محمد «بغداد الأزل بين الجد والهزل»، عزاد عادل كاظم «مقامات أبي الورد»، عز الدين المدني «التربيع والتدوير» وسواها من التجارب الأخرى.

ثم يتحدث المؤلف عن البعد المسرحي للسير والملاحم وهو نمط مهم يعتمد على الحضور الدائم في المقاهي أو في الحلقة أو في المجالس الدينية واحتفالاتها السنوية ويشير بهذا الخصوص إلى سيرة سيف بن ذي يزن والسيرة الهلالية وفي السيرة نتابع ممارسة مسرحية لنماذج الشواهد المكتوبة على الصعيد الاجتماعي.

الفصل الثالث يبحث في الشواهد الحركية من الفنون المشهدة بدءاً من فعل المداح في الحلقة وتحويل الممثل إلى مداح شعبي، مروراً بخيال الظل ثم

مسرح الدمى حيث يؤكد الباحث أن المسرحيين العرب لم يستفيدوا من مسرح الدمى الذي ظل يمارس في الشوارع كنوع من لهو الأطفال، ثم ينتقل الباحث إلى الفصول المضحكة، وهو نمط مسرحي يعود إلى فن المقامات والمهرجين اختلط كثيراً مع فنون شعبية مختلفة مثل «السامر» وتتكون فترات الفصول المضحكة من مواقف مفتعلة وشخصيات وأعمال مستمدة من الحياة اليومية يقدمها هواة باستخدام الكلام والإيماء وحركات الوجه إضافة إلى بعض القفشات والحركات والكلمات التي تحمل نكهة الفكاهة التي تغلب عليها البذاءة في بعض الأحيان وبمشاركة فاعلة مع الجمهور.

أما الفصل الرابع فقد خصصه المؤلف للاتجاهات المعاصرة في المسرح وتحدث بداية عن البيانات الشخصية التي أصدرها عدد من المسرحيين البارزين مثل يوسف إدريس وتوفيق الحكيم ثم ينتقل إلى بيانات الجماعات المسرحية وأبرزها جماعة المسرح الاحتفالي التي أصدرت عدة بيانات ويقود هذه الجماعة عبد الكريم برشيد ثم جماعة مسرح الحكواتي اللبنانية ويقودها روجيه عسّاف وجماعة المسرح والتراث العربية التي أصدرت أربعة بيانات وجماعات أخرى مثل الفوانيس، السراشق، وجماعة فرقة المسرح.

ويتحدث الكتاب عن تجارب استقطاب الجمهور مثل المخابر المسرحية كمختبر بغداد والتجريبي الذي أقيم في نهاية الستينيات، والحجرة والكراسي المحدودة، والمسرح الجامع والمسرح الصورة والعديد من التجارب الأخرى. وبعد فإن فنون العرض الدرامية

العربية والإسلامية وهي عديدة كما يؤكد الباحث في كتابه القيم إلا أنها لاتزال بعيدة عن المتناول وتظل تمتلك إمكانيات هائلة في التعبير والتبليغ ورغم المحاولات التي قدمها المسرحيون العرب لاستلهم التراث واقتباسه مسرحيا إلا أنه لازال بالإمكان الاستفادة من هذا الزخم الهائل بدلا من إصدار البيانات دون تقديم تجربة مسرحية وبدلا من اللهات وراء المصطلحات المستوردة. ويحدد الكتاب في النهاية إشكالية المسرحيين العرب في عدة أمور هي:

- عدم فهم طبيعة المتفرج العربي.  
- عدم الانتباه لماهية النمط المسرحي.  
الذي لا بد من التعامل معه وعدم الانتباه إلى جمهور لا يتعامل مع مسرح من نمط أوروبي كلية.  
- افتقار الأسلوب والطريقة في الاستقاء. إلى جانب انقطاع التجارب المسرحية بعد الخطوة الأولى لكل منها، وفردية التعامل وافتقار القيادة الموحدة. ويطالب المسرحيين البدء من مرحلة الصفر على أصعدة البحث والعناية بنوعية المعالجة كتابية وتمثيلا وإخراجا ونقدا.



# المسرح التجريبي الحديث

## عالميا وعربيا

يذكر عن المسرح الحديث المسرحي  
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

### • نضال بشارة

✽ عكس الكاتب والمخرج المسرحي فرحان بلبل همه بقضية التجريب عالميا وعربيا في كتاب حمل عنوان «المسرح التجريبي الحديث - عالميا وعربيا»، والكاتب صدر في مصر عن وزارة الثقافة ضمن منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الأخيرة. وهو الكتاب الأول باللغة العربية ضمن منشورات المهرجان بعد كتب عدة صدرت مترجمة.

هذا الكتاب وضعه مؤلفه المسرحي السوري فرحان بلبل خصيصا لينشر ضمن اصدارات المهرجان، كما جاء في تصدير الكتاب بقلم أ.د. فوزي فهمي

فجاءت تحديداتهم متنوعة متباينة. لخصها المؤلف في أربعة عشر تعريفاً، ورأى أنها تعاريف تخلط بين وصف العملية التجريبية وبين أهدافها وبين مصادرها وبين أساليب تنفيذها، ويصح بعضها على أي إبداع في أي عصر. ويصف بعضها المناخ المطلوب لتحقيق أي إبداع. وهي كلها تدل على غياب المعنى الدقيق لكلمة (تجريب).

ويرى المؤلف أنه لكي نستطيع الوصول إلى معنى المسرح التجريبي وأسباب ظهوره، يجب أن ندرك أنه يضرب عمقا في تاريخ المسرح كله. وهو الثمرة الأخيرة لهذا التاريخ.

بعد ذلك يقدم المؤلف تعريف (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) للمسرح التجريبي، ومن خلال هذا التعريف والتوصيات التي عرض لها يضع تعريفاً جامعاً للمسرح التجريبي المعاصر هو (بحث عن وسائل جديدة، تغيير الوسائل الفنية السائدة، بغية تقديم رؤية جديدة للعالم).

وهذا التعريف يقود إلى حقيقة قديمة، هي أن التجريب في المسرح كان السمة الأساسية له منذ نشأته في أقدم العصور حتى الآن. وإذا انطلقنا من القاعدة الذهبية التي تقول (أن كل إبداع تجريب) وجدنا أن المسرح في كل تاريخه كان تجريبياً.

وبعد أن يقدم المؤلف النقاط اللاحقة في تاريخ المسرح الذي حفل بالمعارك النقدية الطاحنة حول المدارس المسرحية والتي كانت كل واحدة منها مغايرة للمدرسة السابقة ومتضمنة لها في آن واحد، يعرض أسباب ظهور المسرح التجريبي الحديث وخصائصه،

مدير المهرجان، وهذا التخصيص من الكاتب يصدر عن قناعة وجدت في مهرجان القاهرة الحاضر والراعي لاتجاهات التجريب وبؤرة التنظير والتطوير له. وقد سبقت هذه القناعة عملية رصد أوردتها الكاتب لركائز فعاليات المهرجان والتي منحته هذه السمة العالمية، يقول المؤلف: إنه مهرجان يختلف اختلافاً جذرياً عن بقية المهرجانات العالمية، فهو ليس مهرجان مسرح الأمم مثلاً، وليس مدينة تضم عروضاً من بلدان مختلفة كائناً ما كانت العروض المشاركة كمهرجان أفينيون أو مهرجان قرطاج أو مهرجان دمشق للفنون المسرحية، بل هو مهرجان لنوع محدد من المسرح هو التجريبي الذي تلتقي فيه عروض متشابهة. ولو جعلت الممثلين فيه يتكلمون دون صوت لخفي على المتفرج انتماءها لبلدها إلا قليلاً.

خصص المؤلف الفصل الأول للمسرح التجريبي الحديث في العالم، تناول فيه معنى التجريب وجذوره التاريخية وأسباب ظهور المسرح التجريبي الحديث وخصائصه في مسيرته عالمياً حتى نهاية القرن العشرين.

وعلى الرغم من كل المحاولات لتحديد معنى التجريب في تعريف جامع مانع له، يرى المؤلف أن لفظة (تجريب) لا تزال غائمة الملامح والدلالة. ويكفي دليلاً على ذلك أن أكثر من أربعين شخصاً من المسرحيين في العالم وفي الوطن العربي حاولوا تحديد معنى التجريب في مهرجان القاهرة في دوراته الثلاث الأولى،



وقد استخلص الخصائص في النقاط الآتية:

1- صار المخرج بطلاً أو وحده في التجريب.

2- ورث المخرجون جميع التيارات التجريبية في القرن العشرين.

3- تدمير عناصر العرض المسرحي.

4- تقديم الحالة بدل الفكرة.

وهذا ما أنهض السؤال الآتي أمام المؤلف بلبل: هل المسرح نوع من أنواع الأدب؟

الفصل الثاني حمل العنوان الآتي: المسرح التجريبي العربي. تناول فيه المؤلف التمهيد للمسرح التجريبي العربي، حيث يشير إلى أن أول مظهر من مظاهر خصوصية المسرح التجريبي الأجنبي كان ثمرة قرون طويلة تمتد إلى ما قبل ميلاد المسيح.

أما المسرح التجريبي العربي فثمرة المسرح لا يتجاوز عمره قرناً ونصف قرن. وعلى الرغم من ذلك يفق موارياً للمسرح التجريبي العالمي. ودليل ذلك أن عروضه في مهرجان القاهرة التجريبي وقفت موازية للعروض الأجنبية ذات التراث العريق واستطاعت أن تنافسها وأن تتفوق عليها أحياناً في نيل جوائز المهرجان.

وبداية المسرح التجريبي العربي يراها المؤلف في سوريا التي سبقت غيرها من الدول العربية في إطلاق اسم (المسرح التجريبي) على نوع محدد من المسرح، حيث أسست وزارة الثقافة السورية العام 1976 (المسرح التجريبي) وعينت سعد الله ونوس مديراً له، وجعلت مقره في صالة (القباني) في دمشق. وأفرزت فواز الساجر مخرجاً

لأعماله. وتركت لهما حرية اختيار النصوص وأسلوب التقديم وتحديد معنى المسرح التجريبي. وهذا المسرح لم يحدد لنفسه خصائص معينة. ولم يتمسك بأساليب محددة.

ولم ينطلق من فكرة فلسفية محددة. بل كان له (غاية محددة). وهذه الغاية هي تجديد إهاب المسرح وكسر تقليديته لتحقيق الاتصال الأوسع بالجمهور، بغية مناقشة مشكلاته وقضاياها وتحويل المسرح إلى طقس اجتماعي جماهيري.

لكن المسرح التجريبي السوري لم يكن وحده يسعى إلى تحقيق هذه الغاية في الوطن العربي.

فقد بدأت هذه المحاولة في مصر منذ منتصف خمسينات القرن العشرين. ثم أخذت تنتشر في بقية أجزاء الوطن العربي في ستيناته. فلما استوى عقد سبعيناته كان ثمة محاولات عربية كثيرة تنمو النمو ذاته وتحاول كسر الأطار التقليدي للمسرح. وكان (مهرجان دمشق للفنون المسرحية) البؤرة التي تنصب فيها هذه المحاولات المقبلة من الوطن العربي.

وهنا يعرض المؤلف أهداف المهرجان منذ دورته الأولى بما يلي:

1- بلورة فن مسرحي عربي يخاطب الجماهير العربية من المحيط إلى الخليج. ويعكس اهتمامات هذه الجماهير وقضاياها. ويلتزم بواقعها. ويقوم بواجبه في معركة التحرير والبناء التي تخوضها الأمة العربية.

2- إيجاد فن مسرحي عربي يغرس جذوره في هذه الأرض وفي أعماق التاريخ الحضاري للأمة العربية

ويعكس قدرة هذه الأمة على اللقاء مع الحضارات الأخرى.

3- إيجاد فن عربي إنساني النزعة يعتبر جمهوره أكثر من مائة مليون عربي ليعكس حضارتهم وآمالهم وأمانهم. ويبرز نضال هذا الشعب من أجل تحقيق حياة كريمة حرة، وفي وقوفه ضد الظلم والعدوان.

وقد أكد المهرجان على هذه الأهداف في دوراته الخمس الأولى. لكن كل دورة منه كانت تؤكد على أهداف جديدة تعتبر انعكاسا للأوضاع الاجتماعية والسياسية العربية الراهنة. تلك الأهداف تلاقت وتشابهت معها توجهات (المسرح الاحتفالي) في المغرب العربي. فهي تأصيل للمسرح العربي وجدية في البحث واتصال واسع مع الجمهور.

ويرى المؤلف أن محاولات المسرحيين العرب في تعريف مسرحنا التجريبي لا تكاد تختلف عن نظيراتها في العالم. فهي غائمة الدلالة والملامح. ويلمح لنا تعاريف المسرح التجريبي وأبحاثه في ثلاث نقاط هي:

1- ان البحث في المسرح التجريبي يتم ضمن إطار الشكل الفني باعتباره عملية معملية.

2- ضرورة قيام المحترفين به وحصره ضمن نخبة مثقفة.

3- الثورة على السائد وتجاوز التقليدي.

وهذه النقاط الثلاث - وهي مأخوذة من مجموع التعاريف والتحديات - لا تقترب من أي مهام اجتماعية أو سياسية للمسرح. وهكذا، ولأول مرة في تاريخ المسرح العربي، ينفصل

المسرح عن المجتمع ومشاكله. ويتخلى عن مهامه التي عرفها منذ بداية تأسيسه وهي: الوعظ - التنبيه - الإيقاظ القومي - الثورة على المستعمر - الدعوة إلى التغيير الاجتماعي - الدعوة إلى الثورة السياسية.

أما خصائص المسرح التجريبي العربي يراها المؤلف الخصائص الأربع ذاتها التي ذكرها للمسرح التجريبي العالمي. لكن عالمية المسرح التجريبي من وجهة نظرة لا تنفي خصوصية ما، لكل شعب من الشعوب التي تمارس التجريب. وهذه الخصوصية نابعة من طبيعة وجود ونشأة المسرح فيها ومن طبيعة المجتمع الذي يعيش فيه. ونستطيع استكمال معرفتنا بخصائص مسرحنا التجريبي حين نأخذ بالاعتبار الأمور التالية:

1- اختلاط التجريبي بغيره ودور المخرج في هذا الاختلاط. وهذا ما أدى إلى اختلاط العروض الجيدة بالعروض الرديئة بحجة التجريب. كما أدى إلى تراجع مكانة ما هو تجريبي على الساحة المسرحية العربية.

2- المسرح التجريبي قطع سلسلة خلق وتطور الكاتب المسرحي.

3- انفضاض الجمهور عن المسرح التجريبي.

وفي النقطة الرابعة تحدث المؤلف عن عقبات المسرح التجريبي العربي التقنية. وفي الخامسة عن اشكاليات المسرح التجريبي العربي.

أخيرا. استكمالا لمعرفة المسرح التجريبي العربي تحدث المؤلف عن عملين مسرحيين من أعمال هذا المسرح وبشكل تطبيقي.

# النص

## وصيغ تبادله عند «رينيه شار»

• عبد الكريم درويش

بقدر ما يركز الشعري الانفعال في  
بؤرة من الشعر الفرع بالتطابق الكامل  
بين الذات وموضوعها، بقدر ما يولد  
شعور الانفتاح في آن معا، وبما يحقق ما  
يسميه «جورج باتاي» تجربة التخوم.  
فالشعري لا يعني أنه يخترق التخوم، بل  
إنه في الأصل يعيد اكتشافها بعد أن تكون  
رتابة الحس والاتباع قد أدخلنا في عادة  
الخنوع لها إلى درجة القبول بها  
والتلاؤم مع عنفها الضمني الدائم، يقول  
«رينيه شار» (الشعر يعيد تحدي التخوم  
لنا ويمنحنا قوة اختراقها في وقت  
واحد) (\*1).

ذلك ما يعطي للشعري رنة الإيقاع. إنه  
لحظة اللحن المنبثق من لا مكان، التي  
سرعان، ما تجعل الوجود موسيقيا لحنيا  
(\*2)، تحرره من كثافته وكتلويته، تخففه،  
تشففه، وتطلق تخومه لتعبر بعيدا كل  
جهة. لذلك لا يذكر الشعري بالحرية فقط،  
لكنه هو الذي يجعل الحرية ممكنة، قابلة  
لأن تتجاوز وهم النص المبدع إلى نص  
تحتضنه الكينونة. إنه الجسر الذي يجعل  
دلالات الملفوظات تبحث عن دالها الأصلي  
خارج المعقول والمكتوب المتعارف عليهما.  
إنه جاذبية الخارج حقا. يفتح على فكر  
الخارج، عكس كل ما كتب عن أدب الداخل.

ذلك أنه ليس ما يجذب في الداخل. يقول»  
رينيه شار».

«هناك جوف لصدى الرنين» (\*3).

وأما الرنة فهي لا تحدث إلا بين قوس ووتر. والاستعارة هذه تكشف عن لحظة خارقة لتمفصل الصوت في الخارج مع رنين في الداخل من هنا فالشعري هو ملاقة، ولقاء احتفالي بالعالم.

إن لوحة جورج دي لاتور، وما تعتمد من ألوان وخطوط في رسم السجين الذي تعرضه علينا تعكس مصيرنا. لذلك علقتها عند جدار غرفتي. إنها لوحة ينقبض لها القلب بالقدر الذي تنبسط لها الأسارير. فعلى مدى عامين كاملين ما فتئ الذين يطأون عتبة بيتي، يشذ انتباههم مشهد اللوحة فيحرقون زيت أعينهم فيه. (\*4).

إن النص الذي يدور موضوعه حول الفنان «دي لاتور» وحول مسجونيه (الأسير الذي تعرضه لوحة الرسام)، هو قصيد ورد ضمن المجموعة الشعرية التي تحمل «أوراق هينوس».

وهو قصيد يكشف بصورة جلية عن صيرورة التقبل كفعل تلقى يهجس به مخيال الشاعر «رينيه» فالقصيد يتضمن استهلالا يعرض لنا أسلوب قراءة اللوحة. ولنسارع قائلين: هناك لحظة تمر بالعالم وريشة الرسام تثبتتها. أما الفن نفسه، فإنه منفتح على العالم وهو في حال دائم من اكتشاف الذات والعالم معا. كما أن الرسام لا يتحدد بالضوء واللون والظل أو يخضع لها بالطريقة نفسها التي يخضع بها الشاعر للكلمات، ذلك لأن اللغة لا يمكن إذلالها كليا. إن القراءة التي يطمح إليها «رينيه» هي القراءة التي تعمل الفكر فتحكم سيطرتها على الظاهرة من ناحية، ثم هي أيضا تلك التي تبعث جذوة الحياة

في الموضوع، ثم هي أيضا، وأخيرا، عملية تحويل «الشيء» من وضعه الأول الذي هو عليه إلى وضع «آخر» مغاير، يصبح فيه. فهناك حسب ما نستخلصه تشابك يصل الفن بالحياة، والشكل بالكينونة. إن القراءة التي يرفع رايتها «رينيه» تسير في منحنيين: منحى أول انضمامي انغلاقا، فهو يعتمد القبض واليقظة والدقة والتركيز وانضباط البصر. ومنحى ثان، انفتاحي، يعتمد العطاء والانبساط والسماحة ورحابة التقبل:

إنني أعشق فأقتنص ثم أقدم ذلك لأحدهم. (أحفاد الفجر) فالقطبان المتعارضان هما عبارة عن موطنين: موطن ينعقد فيه الاتصال وآخر يجد فيه الانفصال. غير أن القطبين في تراسل دائم، الأمر الذي يخول ويسمح تحويل الشيء نفسه من وضع أول كان عليه إلى وضع ثان مغاير ومختلف. وهذا التعارض الذي يتشد القطبين إلى بعضهما، هو ذاته الذي يقوم بين الشاعر والقارئ فيجمع بينهما في عملية تواصل تبادلي.

إن النص الشعري الذي يحمل عنوان «السجين» يدعونا إلى توخي طريقة في قراءتنا له، كتلك التي اعتمدها هو في قراءته لعمل من أعمال الرسام \* وهكذا فإننا نعثر على تصور للقراءة يرسم على شاشة مخيال «رينيه» وإلى جانب ذلك نعثر ضمن مجموعة النصوص، على علامات أخرى، ماثوثة ومنتشرة، هنا وهناك، لها صلة بضرورة الإبلاغ الشعري وبحركية إيصاله، ويمكن اختزال كل ما نعثر عليه، مبعثرا في مفارقة قوامها من ناحية أولى «الاتصال» ومن ناحية ثانية «الانفصال».

الاتصال: «إن الشاعر لا يفتأ يردد من



خلال نصه على مبدأ وضرورة الاتصال بالغير وربط جسور التحاور معه:

شبيهي وحده، سواء رفيقا أو رفيقه هو الذي يوقظني من غفوتي فيشب حريق في كياني. شبيهي وحده وليس غيره (جزر الكلام). إن البناء الملفوظي، هنا يعتمد الغريزة الانتباهية: فهو يلتجئ إلى صيغ النداء وإلى استعمال ضمير المخاطب، وإلى تصريف الأفعال في الأمر. وعليه فإن تعدد صيغ التوجه إلى الآخر هي سمة تعبيرية من سمات الكتابة الشعرية لدى «رينيه».

(سوف تتمكن من مذاق جزء من الثمار وهو مازال على طزاجته عند لحاقل نبا) «أوراق هينبوس».

(صديقي كأني بك، على سبيل الافتراض بمثابة العصفور الذي سوف يفاجئنا بمجيئه عندما يتحول البستان إلى قفر).

«أوراق هينبوس»

● (ايتها المخيلة، يا طفلي).  
● (افرض حظك، وعانق سعادتك، وامض للملاقاة مجازفتك إذا ينظر هؤلاء إليك سيتعودونك).

من كلام الأرخبيل 1952 - 1960

● (العب ونم، أيها الظمأ الطيب، ليس مضطهدونا بالغي القسوة).

من الصباحيون 1947 - 1949

إن الايصال الشعري لدى «رينيه» يعتمد الوظيفة التأثيرية للغة. فالكلمة الشعرية لديه، لا تبغي تبليغ مضمون أو رسالة بقدر ما تهدف إلى شد انتباه الآخر وإيقاظه من غفوته، إن الإيصال هنا، هو بمثابة الفيض أو اللقاء الاشراقي. ولنتأمل هنا القصيد الذي يحمل عنوان «الغائب»:

هذا الأخ متوحش وعنيف. ورغم أن كلمة ما تنم عن ثقة بالنفس. إنه فداء

للتضحية إنه خنزير بري وجوهرة ثمينة. إنه على درجة من الفطنة بالقدر الذي هو عليه من الكرم والتضامن، إنه ذلك الذي يأتي سالكا سمنا سريا لا تراه العين، وهو الذي يتيح (أو يخلق) فرص الإقدام النابض بالحمرة القانية (الصخب والأحجية)

إن الشاعر هنا يعثر على رديفه، فيكشف عن المبدأ الأساسي الذي يحكم طريقته الشعرية. إن آثار «رينيه» تزخر بأمثال هؤلاء المناصرين له، وكأنهم منارات أو حراس ساهرون لا تأخذهم سنة ولا نوم فهم الآثار الوضاعة والحية. وهم إذ يشكلون معا مجرة أو نسقا من الكواكب أو نظاما شمسيا فإن لكل كوكب منهم دورا انفصاليا فما هم عليه من اتصال وتضامن، يرافقه نوع من الشقاق والانفصال.

- الانفصال: إن علامات الانفصال تبدو أول ما تبدو في المنحى الكتابي الذي يعتمد طريقته تواتر المقاطع التي لا يجمع بينها رابط، فالصياغة المقطعية هي سمة من سمات الكتابة التي يمارسها «رينيه» فما هو هدف ومطمح هذه الكتابة التي لا تفتأ تتوقف باستمرار، معطلة تقدمها الخطي المستقيم، المسترسل؟ ماذا يعني هذا العطب المتكرر الذي يصيبها؟ وأية دلالة تكسبها تلك الفراغات القائمة فاصلة بين بؤر النص المكتنزة. لم هذا الامتناع عن الامتداد حسب خط أفقي؟

إنني اكتب باقتضاب. لا يمكنني أن أتعب مدة طويلة. أن الامتداد يخلف الهوس «أوراق هينبوس»

لعل الكتابة المقطعية التي تولع بها «فريدريك نيتشه» ونظر لها هي لفصل المعنى عن الوعي، وإخراج المعرفة عن اليقين، والمعنى عن التمثل والحضور،

ولمجازوة المتيافيزيقا وخلخلة مفاهيمها وتقويض دعائمها وأسسها عن طريق إثبات أن المعاني لا تصدر عن ذات سيكولوجية أو ترانسندنالية، وإنما تتولد في اللغة ومنظوماتها الرمزية أن الصياغة المقطعية هي قبل كل شيء رفض للفسقية ولكل مبدأ توحيدي توليفي وكل خطاب يدعي للسيطرة والمسح والتغطية الشاملة: ذلك الخطاب الكياني الذي يكبت مواطن الاختلاف. إن جوهر النقد الحداثي الذي أسسه «نيتشه» وتابعه «مارتن هيدغر» وأشاد صرحه الكبير «ميشل فوكو» قد انصب على تراث الأجوبة الإطلاقية التي شكلت مذاهب ومدارس عقائدية في وجه السؤال الفلسفي الأصلي. مما أطاح بحيز السؤال وجعله دفينا تحت ركام ادعاءات الحقيقة وتطابق المعقول والواقعي، أما الكتابة المقطعية فهي تحبذ الانحياز والاختزال متلافية الروابط النسقية والعلاقات المنطقية إن الانفصال الذي تعتمده وتمارسه يخلق فرص الابتداء من جديد بطريقة مختلفة ومغايرة. فالمهم بالنسبة للصيرورة الشعرية لا يمكن في ملازمة الاسترسال الأفقي بقدر ما يمكن، أساسا، في تعدد سبل الابتداء من جديد، فهذا الابتداء الذي لا تنفذ حيويته هو الضامن لما يجد من اختلاف وما يتحقق من تعدد، وما يسري من نفي أو يدب ويندس من طاقة سالبة. وطبعاً فإن هذا المسلك يضع حدا للتواصل العادي وللمرافهة التي يوفرها. وذلك لأن العطالة التي تصيب صيرورة النص الخطية والبياض الذي يفاجئ عملية التقبل ويعترض سبيلها يدفعان بالقراءة إلى خوض مغامرة تتطلب الحذر والانتباه على الدوام.

فالكتابة التي تنحو هذا المنحى تخلف

على المستوى الطوبوغرافي طبقات أو فجوات نصية، بيضاء، تكون بمثابة لمواضيع التي يقيم فيها المختلف، ملتفا في صمته الذي لا يعتمد الثثرة الكلامية.

إن القصيد الذي تتألف أجزاؤه من مقاطع لا تجمع بينها صلة قربي يتضمن العديد من الحافات والتخوم، لا يتضمنها القصيد المسترسل المكتنز، وتراص الأطراف والجوانب: ذلك القصيد الذي يأتي دفعة واحدة، وفي هذا المضمار لا بأس من أن يعترض علينا معترض قائلا: إن وضع الأبيات، حسبما جاءت به القصيدة الكلاسيكية، يحتوي هو، أيضا على كثير من الحافات. غير أن العلاقة بين الأبيات في القصيدة الكلاسيكية، حسب وضعها التقليدي، هي علاقة متينة يظل فيها المعنى مركزا ومسترسلا مهما كانت طريقة رصف القصيدة. أما في خصوص الكتابة المقطعية لدى «رينيه» فإن الأمر يختلف كل الاختلاف، وبشكل جذري. فـ (جزر الكلام) مجموعة شعرية تتضمن العديد من القصائد التي تتألف كل قصيدة منها من أربعة أو خمسة مقاطع مثل: (الخطر والساعة)، (لنعقد وشائج من جديد)، (غرفة في الفضاء)، وهذه المقاطع تهجس بالتيمة نفسها إلا أنها مقاطع، مستقل الواحد منها عن الآخر، ومكتف بذاته وهذه الصيغة لا يمكن سحبها على الوضع الذي يقع بمقتضاه رصف أبيات القصيدة الكلاسيكية وبخصوص «رينيه» يمكن القول بأن المقطع يمثل جزيرة منفردة من ضمن جزر متناثرة يجمع بينها رابط سري خفي دون أن يخل هذا الرابط بمبدأ الاستقلال الذي يسمها فتكتفي كل واحدة منها بذاتها.

إن الانفصال يعني من ضمن ما يعنيه إيقاف الكلام ومزجه بشيء من

نكهة الصمت .

بالصمت . كما أن الصمت هو الرحم المولد لها . وإذا كان مصير الكلمة الشعرية هو هكذا ، فإنها عطاء وصيرورة كشف بالقدر ذاته الذي هي عليه صيرورة احتجاب . ففي موضع من قصيدة تحمل عنوان «رسالة حب» نجد ذكرا واشادة بذلك التواصل المرجأ أو اللامبالي (إن الكلمات تظل تتلأأ في مجيئها إلينا)

وفي انفرادها وانعزال الواحدة فيها عن الأخريات تظل تحتوي على مقدار كاف من النسخ يمكنها من المكوث طي الانغلاق وقيد الأسر ، طيلة فصل الشقاء بأكمله أو بتعبير آخر ، ربما كان أدق : كأنها وهي على حافة دبب الصمت تظل ترزح تحت نير يحول دونها ودون إمكانية الاعتناق والاتصال ببعضها .

(جزر الكلام)

إن الاتصال هو بدءا ، وقبل كل شيء تسمية وإفصاح ، وجهر . لكن الاتكمن خصوصية النص الشعري فيما يتضمنه من أسرار لا يكشف عنها جهرا ، ولا بد لنا عن فحواها . بوضوح ؟ والكتابة عموما ، أليست هي فن الإخفاء ؟

هناك حالات قصوى تستوجب الإبقاء على الحقيقة طي الكتمان ، وحتى تبقى الحقيقة على هذا النحو فإن الالتزام بهذا المبدأ يستوجب منا الكثير من المعاناة ومن العذاب .

وكان الجهر بالحقيقة هو بمثابة فتح قبة السطح مما يتسبب في تدرج كامل البناء ، وانهيار صرحه أرضا . لكن كم يلزمننا من الوقت حتى نتفطن إلى ذلك ؟ إنه غالبا ، ما نتطرق إلى ذلك بعد فوات الأوان .

(أغاني الملدرون)

إن المغامرة الشعرية لا ينحصر همها ولا يقتصر خوض تجربتها في التسمية

إذ لا يستقيم جوهر الشعر الا متى اندس الصمت في قلب القصيدة ليصبح أحد مقوماتها الأساسية . وهنا نجد «رينيه» متأثرا «بملارميه» الذي لم يكن وجلا من المغالاة في تقدير المسؤولية الشعرية التي يمكن أن يأتي بها الفراغ في الأبيات الشعرية : إن أساس القصيدة الفكرية يمكن أن يخفي نفسه ، إلا أنه يظهر بفاعلية الفراغ الذي يفصل المقاطع الشعرية عن بعضها في بياض الصفحة : إنه صمت مفعم بالمعنى لا يقل روعة عن الأبيات الشعرية نفسها . في (أوراق هينبوس) يقطع التطرف إلى ذلك الصمت الذي شنه «سانت جوست» في التاسع من الترميدور يوم تمت المعاهدة يخاطبه «رينيه» :

إنني أعي المعنى العميق الذي ينطوي عليه ذلك الإجراء الصامت الذي اتخذته ، لقد أسدلت ستائر من الكريستال بطريقة لا رجعة فيها معرضة عن التواصل (5\* ) . إن صورة «الستائر من الكريستال» البلاغية تكشف بطريقة مثلى عن النزعتين المتعارضتين اللتين تبتغيان الإفصاح دون اللجوء إلى الكلام ، أو ملازمة السكوت دون الانزواء في الصمت العقيم . انه إن شئنا سكوت مثمر ، فراغ مشحون بالمعنى فهو عبارة عن تقوقع ، لكنه مولد لانفتاح رحب ، إن الكلام الذي يحمل في ثناياه قسطا هائلا من السكوت هو كلام يأتي من رحم الصمت ، ذلك الرحم الذي يقذف به في الخارج الفسيح شعرا جميلا : إن الجمال ابن الحوار وابن الصمت الذي يقطع سبل الكلام وابن نكهة (السكون) .

«أوراق هينبوس»

إن الكلمة الشعرية كلمة حبل

موقع الأنت (6\*).

(رولان بارت - مقاطع من كتاب الحب).

إن ضمير المخاطب «أنت» يمكن له أن يستعيد حضور الآخر مع المحافظة على تعدده وعنفه. فللدلالة عن مفهوم «المرسل إليه» هناك صورتان مختلفتان في شأنه. فهو إما الآخر (الصغير) المشابه أنت للمخاطب العادي، وأما هو الآخر (الكبير) البعيد، عنا، ذلك المختلف، إنه المجهول الذي يظل ينأى عن قبضة اللغة عندما تشرع في ملاحظته فتبقى جذريته دون مطامحها الإدراكية. والعلاقة بين الآخر (الصغير) والآخر (الكبير) يمكن رسمها على طريقة خطية، الواحد منها أفقي والآخر عمودي، يتقاطعان عند نقطة، حيث يمثل الخط الأفقي الآخر الصغير ويمثل الخط العمودي الآخر الكبير. إن نقطة التقاطع بين الخطين وإن عبرت بطريقة هندسية عن الرغبة الملحة في التواصل إلا أن هذا التواصل القائم ليس صناعيا بل هو التواصل الذي لا يرافقه تحفظ ولا يظله احتياط. إن التواصل المقصود، هنا هو تواصل أساسي وجذري أي يستعصي على اللغة وعلى طموحها في أن تلم بأطرافه وأن تطوق أبعاده. وذلك أنه، عن طريق التواصل وعن طريق الانفصال، أيضا، يبلغ الحوار الشعري الذي يعقده مع الآخر شأوا لا يبلغه ولا يرتقى إليه الحوار اليومي، الاجتماعي العادي. وهذا الموقع من الارتقاء على مستوى الخط العمودي هو النقطة التي يظل يقترب منها الخطاب الشعري دون ادعاء في الوصول إليها وصولا نهائيا: (نحن لسنا على ذمة أي كان، انتباهنا، فحسب، يبقى مشدودا إلى تلك النقطة الذهبية التي يعكسها نور مصباح مجهول

وإنما في تلك القدرة على جعل ذلك الجانب المعتم من الكينونة يفصح عن غيابه دون أن يخون أو ينتكر لجذره الأصلي. إن الذين يتوجه إليهم خطاب «رئيسه شار» حسبما نلاحظه، ليسوا أولئك البشر المعروفين الذين يشبهونه في إنسانيته.

إنما هم، شيء آخر، إنهم مرجع نصي، مثل: الشيء والصورة والأثر.

(شكرا لك أيها البنفسج، لقد قدمت دون أن ينقص عودك، يا زهري المشوش).

(جزر الكلام)

أو أن الخطاب يتوجه إلى من يسوقه، فيعود من حيث أتى:

(وأنت تشغل حياة أكثر من غيرك ألسنت مجرد عتمة من ظلال الورود بين الأحياء).

(جزر الكلام)

إنه حوار يدور داخل فضاء القصيدة، المنغلق على نفسه، المكتفي بذاته. أما المرجع الذي يحيل عليه القصيدة فليس شيئا قائما خارجه. فهو لا يعدو أن يكون غير تجسيد للآخر بالاعتماد على ضمير المخاطب: أنت. إن العملية التي أجريت هي، إذا، عملية تحويل وهي طريقة توخيت قصد تنزيل «ذلك الآخر» ضمن سياق القصيدة حتى لا يبقى قائما في الخارج.

وقريبا منا، وموازيا لتصوير «بنفسينست» ينظر رولان بارت «في الاتجاه نفسه:

أن ضمير الغائب ضمير شرير. إنه اللاضمير إنه يغيب ويمحو آثار الحضور... أما بالنسبة إليّ، فالآخر لا يتحول إلى مرجع. أنت تظل دائما أنت، ولا أقبل أن يتكلم «الآخر» من



إن تلك النقطة هي بمثابة البوصلة التي  
تحدد أفق الوجهة والتواصل الذي يطمح  
إليه رينيه شار محكوم بمفارقه،  
خلاصتها: إيصال ما لا يمكن إيصاله،  
إيصال ما يظل يسقط ويتهاوى ولا يصل.

## الهوامش

- \* 1، 2، 3، 4: العرب والفكر العالمي،  
التجربة - الحد، مورييس بلانشو، عدد  
10 ترجمة جورج أبي صالح ص 60-8.
- \* 5: العرب والفكر العالمي، العدد  
الرابع خريف 1988، الفعّال  
والارتكاسي، جيل دولوز، ترجمة  
محمد علي المقلد ص 126.
- \* 6: العرب والفكر العالمي، العدد  
العاشر ربيع 1990، رولان بارت، لذه  
النص، ترجمة محمد الرفرافي ص 32.
- \* باقى الاستشهادات من  
«صخرتان تحابتا عاريتين، فاندesh  
الماء» الكرمل عدد 28، ترجمة كاظم  
جهاد الصفحات 104 - 130.

لا ندرى مأتاه ولا مكانه. ونحن لانستطيع  
بلوغه، لكن شجاعتنا وصمتنا يظلان  
متنبئين به.

(أوراق هينبوس)

وهكذا تبقى تلك النقطة المشار إليها في  
وضع محير من الخط العمودي:  
(أمامنا تقع عاليا تلك النقطة الثرية التي  
علينا أن نحافظ عليها بأسئلتنا دون أن  
نطيح بها).

(نوافذ نائمة وباب مفتوح على  
السطح).

إنها نقطة تقع على مرتفع خصب:  
(النقطة الغائرة. الينابيع تتدفق. المرتفع  
المشع وفي الأسفل تخضر الدلتا)  
(العاري / الضائع)

إنها نقطة مستحيلة وصعبة المنال:  
(إن المستحيل لانبغاه أبدا لكنه دليانا  
فهو بمثابة نور المصباح الخافت الذي  
يرتسم عند أفقنا الذي يأخذ في النأي عنا،  
متواريا كلما حثتنا الخطى مقتربين منه).  
(البحث عن الحضيض وعن القمة)

# المغيب والمجسد

## دراسة في قصص سليمان الشطي

● عرض: زينب رشيد

الدكتور مصطفى الضبع ناقد متميز، منفتح على النص الأدبي، يدخل النص بمفتاحه الخاص، فلا يتسلح بأسلحة مدججة تفتك به، فقط يحاوره وخلاصة الحوار هي ما يمكن اعتباره نقداً. وكان له وقفته مع القاص الكويتي سليمان الشطي، في كتاب (المغيب والمجسد) لدراسة بعض الجوانب الهامة في إبداعه، ولا سيما في مجموعات القصصية، وهي على التوالي: - الصوت الخافت - رجل من الرف العالي - أنا... الآخر. والتركيز على قصة «جسد» التي يعتبرها الدكتور مصطفى الضبع نصاً يختزل الكثير من سمات الإبداع عند الشطي من ناحية، ومن ناحية أخرى يعدها بؤرة تتجمع عندها الكثير من القضايا التي يلح عليها صاحبها في نصوصه المختلفة.

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة فصول: - الفصل الأول: العتبات - الفصل الثاني: بلاغة النص - والفصل الثالث: التحليل النصي، ومن ثم قصة «جسد» للشطي لتكون عوناً للقارئ فيما يرمي إليه الدكتور الضبع.

### ● العتبات:

يعتبر الدكتور مصطفى أن عتبات النص هي مجموعة العناصر التي تعد بمثابة مداخل تسبق المتن النصي الذي لا يكون له دلالة مكتملة إلا بها، ويقسمها

الكتاب: المغيب والمجسد

دراسة في قصص

سليمان الشطي

المؤلف:

د. مصطفى الضبع

الناشر:

رابطة الأدباء في الكويت

الغلاف:

محمد شمس الدين

الطبعة الأولى: ٢٠٠٠م

الصفحات: ٩٦ صفحة من

القطع الكبير

الفراغ المشير للغياب والذي يمكن تصوره على النحو التالي: أنا (و) الآخر أو أنا (في مواجهة الآخر) أو أنا (هو) الآخر.

١- العنوان بنية مجزأة متصلة الدلالة:  
قسم الناقد النصوص إلى ثلاث مراحل، تمثل كل مجموعة مرحلة منها: في المرحلة الأولى استخدم الشطي العناوين المعروفة في معظمها (الصوت الخافت - الشيء الجديد - الهاجس والحطام - الأصابع المقطوعة - الدقة)، وفي المرحلة الثانية تأتي العناوين معتمدة على بنية لفظية نكرة (خدر في مساحة وهمية - رجل من الرف العالي - وجهان في العتمة - صوت الليل)، أما في المرحلة الثالثة فتأخذ بنية العنوان في الدخول إلى منطقة الاختزال والتكثيف والاستفادة من خاصية اللعب بتقنيات الكتابة من حيث الحذف والذكر وترك الفراغات كما في (أنا... الآخر) أو في العنوان ذي اللفظ الواحد مثل (جسد)، (جمل).

والناقد في توصيفه لهذا التنوع في العناوين لا يقف طويلاً أمام دلالتها، والغرض منها، ووجه الخلاف فيما يثيره كل منها مما يجعل التحليل يقف عند حدود البنيوية الشكلية التي لا تعير الدلالة أهمية وتكتفي بالتوصيف الجزئي لجسد النص.

## ثانياً: اسم المؤلف

يرى الدكتور مصطفى أن اسم المؤلف أحد العتبات الهامة والمؤثرة في عملية التلقي وتقوم آلية التلقي هذه على وضعيتين قرائيتين: الأولى تعتمد على نوعية من المعرفة بالمؤلف، فهو إما معروف مسبقاً من خلال الموطن أو الجنسية دون معرفة التجربة الابداعية،

إلى عتباب رئيسية منها: العنوان، اسم المؤلف، الغلاف - وإن لم يكن لوحة تشكيلية - وعتبات ثانوية منها: الإهداء، سنة النشر، تحديد مكان كتابة النص، تاريخ الكتابة، النبذة على الغلاف الأخير.

## العنوان:

١- العنوان بنية منفردة عن بقية العناوين:

يقول الدكتور مصطفى أن «الصوت الخافت» هي بنية مكونة من لفظين يتفقان من الناحية الشكلية إذ هما لفظان معروفان، الثاني فيهما صفة للأول، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، وإنما يأتي الثاني مقيداً للأول محدداً له، أما «رجل من الرف العالي» فهو بنية مغايرة لبنية عنوان المجموعة السابقة فهو عنوان طويل مقارنة بالعنوان السابق، يأخذ امتداده من لفظ نكرة يحيل المتلقي إلى نوع عام من الرجال، ولكن يأتي شبه الجملة (رفعا هذا الرجل إلى درجة أعلى من العموم والشمول، و«أنا... الآخر» هي بنية تقارب «الصوت الخافت» مع اختلاف واضح في طريقة التعريف إذ يأتي اللفظان في صورة ضمير يمكننا أن نلقبه بالمنوع من التنكير في مقابل اللفظ الآخر الذي يمكنه أن يكون نكرة، أما الفراغ الطباعي (التنقيط) فهو يحمل قصدية واضحة، فالكايت يستفيد من تقنيات الطباعة الحديثة من ناحية، ومن ناحية أخرى يؤثر في آليات التلقي المتعددة لدى القراء، وفي هذا العنوان (أنا... الآخر) نتجه وجهتين في تأسيس الدلالة: الأولى: البحث عن العنصر الغائب بين اللفظين. والثانية: توجيه الدلالة حسب العناصر المختلفة التي يمكن استثمارها في ملء

أو تكون المعرفة لاحقة. والثانية يكون المتلقي فيها قد قرأ المؤلف من قبل، مما يجعله مهيناً للدخول إلى عالم يدرك مسبقاً بعض آلياته، وتعد هذه الالتفاتة إلى اسم المؤلف في عملية التلقي من الإضافات الهامة في اختلاف فهم وتأويل النص بين قارئ وآخر.

### ● بلاغة النص:

يرى الدكتور مصطفى أنه باستطاعتنا أن نطبق معايير البلاغة العربية على النص القصصي القصير مع الوضع في الاعتبار عاملين:

1- وعينا بالخصائص الفنية المميزة للجنس القصصي وطبيعته

2- البعد عن أن نجعل البلاغة بمفهومها العربي مقياساً لجودة النص وإنما بأن تدخل العناصر البلاغية في بنية النص العميقة لتكون عنصراً من عناصره المنتجة لدلالاتها الجزئية والكلية، فالعناصر البلاغية القصة القصيرة

تتعدد وتتراوح بين المدح والهجاء والكناية والايقاع وغيرها من العناصر التي تمثل شفرات تبني دلالة النص وتؤسس أسلوبه الخاص. كما يتحدث الدكتور مصطفى بإسهاب عن فاعلية المكان في القص، ويميز بين (المكان الحقيقي) مكان كتابة القصة من جهة، ومكان الحدث القصصي (المكان الفني) من جهة أخرى.

### ● تقنية النهايات:

يرى الباحث أن (النهاية) تكتسب أهميتها من خلال إضاءتها لسياق الحدث ومآله، ويرى أن النهاية (القفلة) أو ما كان يسمى بـ (نقطة التنوير) ثلاثة أنواع:

1- نهاية امتدادية: وفيها يمتد أثر النص

المضيء ويظل بابه الأخير مفتوحاً يسير المتلقي على هدى ضوئه، لقد غادر النص، ولكن النص لم يغادره.

2- نهاية ارتدادية: حيث القارئ ما أن يصل إلى البوابة الأخيرة حتى يجد نفسه مدفوعاً للعودة إلى التفاصيل، غير قادر على مغادرة النص.

3- انغلاقية: وفيها يخرج المتلقي لينغلق الباب خلفه دون أثر أحدثه النص.

ويرى الدكتور مصطفى أن الأولى والثانية تستحوذان على فن الشطي ولا سيما قصة «جسد» حيث من الصعوبة بمكان أن ينسى القارئ شخصية الأم وجسدها الذي يمثل خريطة للأحداث.

### ● التحليل النصي:

يحلل الدكتور مصطفى نص «جسد...» لنتوصل إلى مكان الجمال في هذه القصة، لا بل لمكان الجمال في أسلوب سليمان الشطي بشكل عام، فيبدأ من:

1- أسئلة العنوان / أسئلة النص: فيرى أن اللفظ / العنوان هنا يحيل إلى عنصرين: الحاضر والغائب، الحاضر ذلك المستدعى من اليومي، والذي يقف فيه المتلقي عند حدود ثقافته اليومية، حيث لا يطرح غيرها في سياق الوعي باللفظ، والغائب وهو هنا نوعان: غائب مشار إليه صراحة، كالنقطتين وعلامة التعجب، وغائب تفرضه القوة التأويلية كأن نقول (جسد صبور) أو (جسد متألم) أو (جسد أمي).

2- أسئلة المروي عنها: الجسد يحكي تاريخ الأم تلك التي تتعدد دلالاتها اعتماداً على مجازيتها وتعد أبعادها، إذ لا يتوقف الراوي عند أبعاد الشخصية الانسانية الثلاثة: الجسماني والاجتماعي والنفسي فقط، وإنما يعتمد



إلى بث أبعاد ترتبط بالمكان أكثر من ارتباطها بشخصية إنسانية، ويفعل ذلك تعظيما أو تخليدا لها، وهو لا يقدم شخصية بقدر ما يفرد مساحة لتاريخ أمة بكاملها، وهي قضية ملحة في إبداع الشطي في مجمل أعماله القصصية.

**٣- قرائن التأويل:** مع الثراء الظاهر في شخصية الأم يجد المتلقي نفسه موزعا بين مجموعة من التأويلات، وتتعدد مستويات الشخصية كاشفة عن هذا الثراء، فهي تتخذ صورا مختلفة: -  
الأم بالمعنى المعروف للفظ، وهنا يكون الراوي واقفا عند جانب ذاتي من تاريخه - والأم بمعنى الوطن والنص يقدم من القرائن الدالة ما يؤيد ذلك ويؤكد - والأم بالمعنى الأنثوي، أنثى في مجتمع يكون للمرأة طابعها الخاص، ولها من الحقوق ما يسمح به الرجل.

**٤- مشهديات النص:** يقول الدكتور مصطفى أن قصة «جسد» نحالف الطريقة التقليدية في كتابة القصة القصيرة بشكل عام من ناحية، ومن ناحية أخرى تمثل نقطة نضج لصاحبها

مقارنة بالأعمال السابقة، تلك التي اعتمد فيها على طريقة تقليدية، ولا يوجد لحظة تنوير بالمعنى التقليدي، وإنما يأتي النص في مجمله لحظة تنوير، كما يستبدل الحوار المنطوق حوارا صامتا، هو ذلك الحوار الناشئ بين الأم والعالم، ويشير الشطي بذلك إلى ازدهام المكان بالأحداث وافتقار الأشخاص للتواصل فيما بينهم.

**٥- المكان والإنسان:** على الرغم من أن النص يقدم بعض الاشارات الدالة على بيئة مكانية لها مرجعيتها الواقعية (الكويت) فإن السمات التي تتحدد للمكان هي سمات عامة للوطن، وجراحه هي جراح الأمة العربية.

وبهذه الدراسة المكثفة لابداع القاص الدكتور سليمان الشطي يكون الدارس الدكتور مصطفى الضبع قد أضاف لبنة جديدة إلى صرح الدراسات النقدية التطبيقية الجادة التي لا تتوقف عند التنظير بل تحاول ربط الفهم النظري بتطبيقاته العملية من خلال النص الأدبي حتى لا تبقى معلقة في الفراغ.

# الزبيدي

● بقلم: خالد سالم محمد

الواحدة زبيدية، ملك السمك في الكويت دون منازع، لحمه أبيض ناعم، عظامه قليلة هشّة، طيب المذاق، غالي الثمن، أغلى الأسماك سعراً على مدار السنة، مطلوب دائماً.

سمي بهذا الاسم نسبة إلى الزبد نظراً لنعومة لحمه وطيب نكهته، يصلح لجميع أنواع الأكلات، وله عدة طرق لتحضيره وطهيّه، ذو قيمة غذائية واقتصادية عاليتين.

## وصفه

الزبيدية بيضاوية الشكل مفلطحة مضغوطة، من الجانبين، قشورها سهلة الانتزاع، رأسها صغير، لون جزئها العلوي رمادي، وبطنها فضي، زعانفها رمادية وأطرافها داكنة قليلاً، تخلو من الأشواك الحادة.

تتواجد في المياه الطينية، تعيش قرب القاع وأحياناً قريبة من السطح. تسير في تجمعات كبيرة، أماكن تواجدها في الجزء الشمالي من الكويت قرب جزيرة بوبيان في منطقة خور عبدالله وحول جزيرة فيلكا.

## مواسم صيده

ساعة على طرحها يقوم الصياد بتفقدتها وإخراج السمك منها، ويستمر في سحب الشباك إلى ما بعد منتصف الليل حيث يقوم برفعها إلى ظهر القارب والعودة إلى الجزيرة لبيع حصيلة صيده على أصحاب «الراكب البخارية التي تنتظر الصيادين لأخذ سمكهم إلى أسواق الكويت.. ويختلف الشباك المستعمل في موسم «الوكر» عن مثيله الذي يستعمل في موسم «القيد» قليلاً.

وبالإمكان صيد سمك الزبيدي بكميات قليلة في أشهر السنة الباقية اعتباراً من شهر أكتوبر وحتى نهاية مارس. كما تجلب كميات منه إلى أسواق الكويت من الهند والباكستان وإيران ولكنها ليست بجودة ونكهة سمك مصائد الكويت.

### الشاعر عبدالله سنان يصف الزبيدية

للشاعر الكويتي الراحل عبدالله سنان محمد «1917 - 1984» قصيدة لطيفة يصف فيها سمكة «الزبيدية» ومكانتها على الموائد، نختار منها هذه الأبيات.

إن الزبيدية البيضاء أسرة  
هذا الخليج وفيه أصبحت ملكه  
إذا بدت فجميع الناس مقبلة  
على الشراء وكل ناصب شركه  
وإن خلا السوق منها فالكأبة تعروه  
ويزهد فيه المشتري سمكة  
محبوبة ولها في النفس منزلة عظمى  
إذا هي حلت حلت البركة  
تبدو بجلتها (٣) بيضاء ناصعة  
نظيفة الجسم لتبدو بها حسكه  
لا شيء أحسن منها وهي جاثمة  
على المحمر (٤) لتبدولها حركة

لصيد سمك الزبيدي موسمان رئيسيان هما الربيع والصيف، ففي موسم الربيع يسمى الزبيدي الذي يصطاد به «زبيدي القيد» (١) نسبة إلى رأس القيد في الجزء الجنوبي لجزيرة «بوبيان» والمطل على خور عبدالله حيث يكثر هذا النوع من السمك في هذه المنطقة، ويبدأ موسمه مع بداية شهر إبريل وينتهي بنهاية شهر مايو، ويكون الصيد في هذه الفترة وفيراً، وقديماً كانت السفن التي تقوم بالصيد متوسطة الحجم من نوع «الشوعي» وتسحب وراءها عدة شباك تصل إلى حوالي 30 شباكاً، وتسمى هذه الشباك «ألياخ» مفرداً «ليخ» يبلغ طولها أكثر من كيلومتر، ترمى في البحر في الصباح بعد شروق الشمس بقليل، وتسحب في حوالي الساعة الحادية عشرة ظهراً إلى سطح المركب حيث تلتقط الأسماك منها وموسم «القيد» قديماً كان يتألف من عدة «طرشات» أي رحلات كل «طرشة» (2) ثمانية أيام.

أما الموسم الثاني الرئيسي فهو موسم «الوكر» ويبدأ مع بداية شهر يونيو وينتهي بنهاية أكتوبر وأماكن الصيد الرئيسية هي منطقة «الوكر» المقابلة لساحل جزيرة فيلكا الغربي، ومنطقة «الحد» الواقعة مقابل رأس الجزيرة الجنوبي الغربي.

وتخرج القوارب الصغيرة الشراعية قديماً من الجزيرة قبل غروب الشمس بقليل حاملة معها عدة الصيد وهي «الألياخ» التي يبلغ عددها ما بين 4 إلى 9 ألياخ بطول حوالي نصف كيلومتر، تطرح في البحر ويسحبها القارب، وبعد مضي

وصاحب الدار بين القوم مبتهج  
بكل خمس دم اللومي (٥) قد سفكه  
يطوف بالسمن رب السمن يسألنا  
هل ترغبون بدهن ناصع التنكه  
سبحان من أخر الأسماك حين بدت  
تضيء كالنجمة الزهراء في الشبكة (٦)

## الهوامش والمراجع

١. تلفظ القاف جيما قاهرية.
٢. الطرشة اصطلاح بحري بمعنى السفرة، يقولون: طرشنا هذه السنة إلى سواحل افريقيا، اي سفرننا ستكون هذه السنة إلى تلك البقاع. واللفظة لها أصول فصيحة، جاء في التاج: تَطْرُشُ بالبهـم: اختلف بها وقد كثر في كلام العامة وصرقوا منه الفعل فقالوا: طرش. يقول الاستاذ عبود الشالجي في كتاياته: قديماً كانت المراسلات والرسـل تتم بواسطة البغال والحمير ويسمون

راكبها طارش ورحلته طرشة لأنه يصلهم على الطرش وهي البهم.  
٣. الجلة: زبيل كبير من الخوص، قديماً كان ينقل فيها السمك من السفن إلى السوق لبيعه بالمزاد، وهي فصيحة، ففي القاموس: والجلة بالضم: وعاء من خوص جمع جلال وجلل.

٤. المحمر: أكلة كويتية تصنع من الرز المضاف إليه السكر أو الدبس ويكون إدامها سمكاً إما مشوياً أو مطبوخاً مع المرق.

٥. يقصد عصر الليمون الأسود بأصابع اليد الخمس، والليمون هذا يسمى «لومي صحاري» لأنه يجلب من مدينة صحار العمانية بعد أن يجفف فيغدو لونه أسود، يستعمل مع المرق والرز المخلوط بالسمك وغيره.

٦. نفحات الخليج الجزء الرابع - الشعر الضاحك - عبدالله سنان محمد - الطبعة الأولى 1983 ص 47.



# أَنْ أَعِيشَ قَلِيلاً

شعر: شوقي بغدادى

النومُ مثلُ الموتِ عندي	بلى.. بلى..
فلأعش قليلاً	تحركت نافذة قليلاً
ما زالت النجومُ تُغري	وامتدَّ خيط من ضياءٍ
والدجى ثقيلًا	واهنا، نحيلًا
ونسمة من الصقيع	لا.. لم يموتوا كلُّهم
تطرُدُ الذبولًا	فلا أكن عجولًا
***	لعله التبعُ الذي
ما أكثر الموتى	أريد أن يسيلًا
وما أصعب أن أقولًا	وقطرة الخير التي تفجر السيولًا
مدينتي تنتظرُ الحَقَّارَ	***
أن يهيلًا	النومُ يطفئُ النجومَ
قد وجدت حفرتها	يُغرقُ الحقولًا
والمرقد الظليلًا	أيقظت غيري
جابهتها	فلأنم
أوقظ فيها حافزاً أصيلًا	ولأسرج الخيولًا
كأنني أغري النيام	الموتُ في مركبةٍ
بالصلاة الأولى	تنتظر الرحيلًا..

# صراخ الصمت

• شعر: فيصل السعد

حبيبتي تود أن تسمع ما يهمسه الفؤاد  
وما وعت بأنه يعيش تحت خيمة السهاد  
طوقه الخوف من الغربة والوحدة والبعد  
ما زال يحيى لم يمّت، لكنما دثّرهُ الحداد  
شَلّتْ خيوط الذهن ما عادت تعي،  
غير اشتياق القلب للحبيب  
قطعها البكاء والأنين والنحيب  
فالقلب يا قاتلتي ينخرهُ السكون  
يشعر أنه هنا يُحتضر،  
تأكله السنون

يركل أيامه كي تعبر عمرهُ القصير  
يا جمرهُ ترفض أن تنام فوق كومة الرماد  
لأنها تريد أن تطيرز المصير  
بنارها المضيئة الجبين

يا جمرتي  
عذبني الهم الذي كبلني، توّهني الحنين  
ما عدت أملك الصمود والعناد  
فقد ضعفت، آ.. ضعفت، آه لو أعود  
يا أنت لو نسجت من حبك حلم غفوة كذوب  
تعرف كيف تركب الهبوب  
كي أرتمي في حضنها، لأنني أريد أن أذوب  
والله يا حبيبتني أريد أن أذوب  
- في عشك الدافئ -

كالثلج الذي عاشرني، عاشرته،  
لأنني ما عدت أعرف السحاب  
يا شهقة الغريب حين تُفتح الأبواب  
لو تدركين موعدي - لألتقيك -

لم يزل بعيداً  
 لو جئت لو ... مرةً،  
 فها أنا مزقني الأرق  
 هنا أداري وحدتي أجهل ما الرقادُ  
 الصمتُ تيهٌ موحشٌ وليله أصفادُ  
 وكم تمنيت انشغالا يطرد القلقُ  
 هل تذكرين مرةً قلت لك: الفراقُ  
 إن جاء سوف يستفز الذهن والقلمُ  
 هجرتك يا نخلة ناضجة العذوقُ  
 بقيت أنتظرُ  
 قلت إذا ما جاءني العطاء في الحلمُ  
 سأنهاي الصيامَ،  
 أفرش الحروف كي أدوقُ  
 لكنني أدركت أن ما نسجته نفاقُ  
 تعالي يا موجعتي  
 كي تطعمي حروفي العطاء  
 يا موجة الهواء  
 أنت التي توجك الرمل وعطر الصدق بين الناس  
 هبّي على فوادي المخنوقُ  
 لا تسأليني عن خطاي إنها تشتاقُ  
 لصوتها، لضحكها، لعطرها،  
 فحبنا أعوام عمر باقُ  
 وحدي هنا أجالس الجدرانُ  
 يتكئ الفراغ فوق صمتي الكئيبُ  
 يوجعني اللهبُ  
 هذا الذي تنثّه العيونُ  
 فتحرق الجفونُ  
 أصرخ كالطفل:

تعالي أنت غفوة العذاب  
 والغناء للصغير والمهادُ  
 فانتشليني من صراخ صامتٍ معادُ  
 أو اه يا حبيبتني:  
 مزقني الصراخ هذا الصامت المعادُ

# على أول العسل نموت

آباؤنا وأمهاتنا..

زرعنا عيونهم بالدهشة

ورهنّا ذكرياتهم بوجودنا

أولئك الذين أشعلنا ظنونهم ونحن،

فجأة نكبر

شعر: حسن خضر

وتكبر أسرارنا بعيدا عنهم،

أسرارنا التي أغوتنا بالرحيل

وأوسعنا جنونا وغربة

آباؤنا وأمهاتنا المنسيون

أصدقاء الماضي وألبوم الصور

من أرسل بهم إلى هناك

حيث خطواتنا التي تحرق نومهم؟

نحن الغائبين دائماً، يالنا من عيال

نزقين:

ملأنا صدورهم بالسعال والزهو

انفلتتنا خلف أعمار تفر

غير عابئين بالشقوق التي سكنت الجدار

رافقنا الليل واتقين بالنجوم التي في

قلوبنا

لم ننتبه لعتمه البرد، أو لأوراق هوت

تحت عافية الشجر.

«إلى إبراهيم فهمي، خالد  
عبد المنعم، أروى صالح،  
مجدي الجابري، مجدي  
حسنين: جيل يسر بله الموت  
المبكر».

ARCHIVE  
http://Archivebeta.Sakhr.it.com



لم نندم على الحنان الذي انفرط عند  
باب شرونا:

كنا نرمي الماء بالدوائر

لتتسع البحيرة بما يكفي عيوننا  
جميعا.

حلمنا بأيام على هوانا وبنات فيهن  
من أرواحنا، تأخرنا عن مواعيد  
ستفرحنا، رسمنا بيوتا تعشق  
أصحابنا، كذبنا على أصدقاء أحبونا  
كثيرا... لم نكن انتهينا بعد من عناقنا.

كنا خارجين للتو من وجع الكتابة،

لم نحن أبدا أن نصبح ذكريات

وبسرعة لم تسعف الباموض كي  
يمتص آخر دمنا

على راحته..

تلك السرعة المحمومة لتي تترك النحل  
على أول العسل يموت.

ما كنا نصدق أن الحنين يبقى كخبز  
أخير

أو أننا سوف ندع أيدينا فريسة  
للوحدة:

تلوح في شوارع الوداع، كل ليلة  
لملامح تغيب..

ألم نكن واثقين بدموعنا من قبل؟

فما يجعلنا محمومين تجاه رغبة أن

نصير براويز على حائط الحياة؟

ألم نكتشف خديعة الماضي

لنعرف بأن الصباح لم يعد طيبا كما  
نظن

وأن البلاد التي عشقناها لم تعد  
رحبة، بما يكفي

لموتنا جميعا

كم من الشموع انطفأ ونحن شاخصون  
للبعيد:

نرمي الماء بالدوائر

فتهتز صورنا الرائقة

وتغيم ملامحنا في اتساع البحيرة

آبائنا وأمهاتنا..

المأسورون بأحلامهم فينا

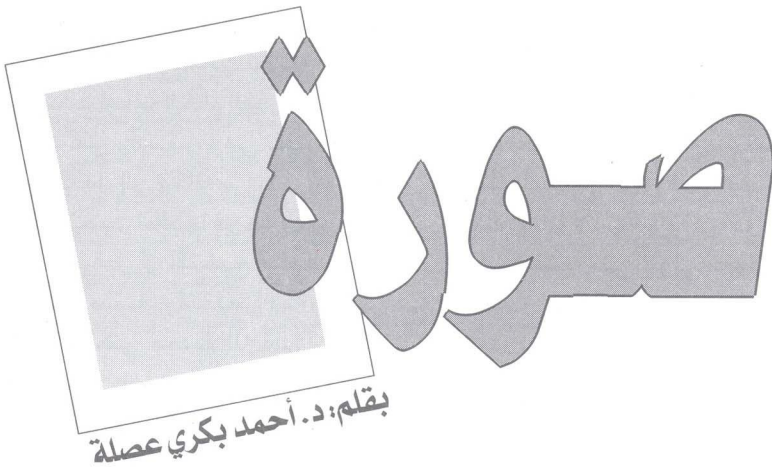
كم مرة لم يلتفتوا للغصون التي  
داست شبابنا سهوا.

لم يلمحوا أرواحنا، وهي تشيخ على  
سلم العمر

أصبح الدم يا أصدقاء قياسا للمسافة  
بين حضنين

وحق علينا أن نكون مودعين محترفين  
فنحن لم نفقد كل أصابعنا بعد

(\*) شاعر من مصر



## قصة قصيرة

ضيفا كنت على إحدى القرى الجميلة حين رأيت عجوزا عركتها الأيام، وأنحلتها، حتى ما تبقى منها سوى الجلد والعظم، تنوء بحمل ثقيل على رأسها، تمشي متباطئةً كان سبب ذلك طول العمر، وثقل الحمل... قلت في نفسي، وربما كثرة الهموم... أليس الكبرهما؟ كنت أنظر إليها نظرة إشفاق وخوف على رأسها الذي انضغط بما تحمل حتى غاص في رقبتها المعروقة. وقفت أمامي، نظرت في نظره لم أتيين لها مغزى أو معنى، كانت عيناها مختفيتين ضامرتين. حركت فمها حركة بطيئة لم تفصح عن ابتسامة أو مجاملة أو غضب أو استنكار. لم أتيين شيئا مما وراءها: لكنها تكلمت، قالت بلهجة أمرة لا توحى بشيء من الضعف الذي أحسسته فيها.

- امسك هذا الحمل، لاتضعه حتى أقول لك.

أمسكت ما حملت على رأسها، كان ثقيلًا، لم أستطع حمله في البداية، لكنني تماسكت، شحنت عضلاتي، وجمعت قواي، وتوكلت على الله، وأمكنت نفسي منه، وحملته. كان ثقيلًا بحق، طال حملي له، فقد حملته قرابة الدقيقة، لكنني أحسستها دهرًا، بسبب الثقل الشديد.. كان الحمل برمبلا متوسط الحجم، مما تستخدمه نساء القرى في غسل الثياب، لم أتمكن من معرفة ما بداخله، فقد كان مغطى بأوراق أشجار مختلفة، وأعشاب متنوعة، لكنه كان ثقيلًا جدا وأظن

سعدت لوقوفها، قلت لنفسي مهنتاً: الحمد لله لقد انتهى المشوار» لكنها لم تنزل ما على رأسها، رقبته غاصت أكثر، جزء من رأسها غار بين المنكبين، أسرع لعلها أساعدها أي مساعدة حين تطلب ذلك، فأنا لا أستطيع أن أفرض رغبتني عليها، فتجربتي الأولى معها علمتني ذلك، فقد زرعت في قلبي شيئاً مما يحسه الغريب من الحذر والترقب، والمؤمن لا يلدغ من جحر مرتين... لكن وقوفها لم يطل، عدلت وضع البرميل، وثبتته من جديد فوق اللقافة من دون أن تطلب مساعدة أحد... ومضت في الطريق...

لكنني مضيت خلفها طفلاً غريراً، يدفعني حب الاستطلاع إلى معرفة النهاية... النهاية ليست مثيرة ولا حافلة، فأنا متأكد من أنها ستصل بحملها إلى مكان ما، فتنزل الحمل وحدها، أو قد يساعدها أحد... لكنني - رغم ذلك - دفعني حب الاستطلاع إلى معرفة مدى قدرة هذه المرأة... أحببت أن أعرف حقاً إلى أي مدى ستستمر في المسير...

واستمرت... مشت... ومشت... ومشت... أمام ثلاث نسوة عجائز مثلها جالسات على الأرض يمارسن لعبة ما، أو يتحادثن، وقفت، ظننتها ستسلم عليهن وتمضي، لكنها وقفت، ثم قعدت قرب النساء على ركبتيها، والحمل ما يزال في مكانه، لفظت بضع كلمات، ثم مدت يمينها، وأدت حركة ما، ثم تابعت المسير بهمتها المعهودة... وقوتها التي أذهلتني...

لعبة عظيمة أمارسها الآن معها... قررت أن أمضي معها إلى النهاية... وقلت لنفسي: «لا بد من أن أتابع المسير...» وأمضي خلفها لاهثاً، العرق يغرقني،

أن عمودي الفقري سيتمزق أو يتحطم لو أنني حملته مثلما كانت تحمله... قالت بعد أن عدلت لقفافة الخام القذرة الممزقة التي كانت على رأسها، وهي تقف منتصبية: «أعد الحمل إلى مكانه».

استجبت لطلبها فرحاً مسروراً، فقد أنقذتني قبل أن أفتضح أمام الناس، فقد كدت أرميه، وأتخلص منه، وليكن ما يكون، ولكنني حمدت الله على أن أنقذتني، وأبعدتني عما هممت أن أفعله، فقد هيأت رأسها لتستعيد الحمل... وتمضي...

لم أستطع أن أحول نظري عنها، ولم أصدق أنها ستمضي بحملها من جديد، قلت في نفسي: «لا بد أنها تمضي إلى مكان قريب، أو أنها ستتوقف وترتاح كل حين... بل قد تطلب المساعدة من أحد» ومضيت خلفها، أمشي بعيداً عنها كي لا تظن بي الظنون، فقد يراني أحدهم خلفها، ويحسبها علي صبية، وأحسد

عندها على ذا الحسن والجمال، أو يحدث ما لا تحمد عقباه... تابعتها من بعيد... ولكن المسير طال... ولم تتوقف أبداً. لقد خيبت كل ظنوني... كانت تلوح بيمينها لكل جالس أو مار، تحيي وتنطق بالسلام، أو ترد على سلام، واليسرى تمسك بقعر البرميل الثاوي على رأسها باطمئنان... وطال المسير... طال بحق، وأحسست معه

بتعب شديد... بثقل فوق رأسي، مع أنني ما حملت عليه حملاً، وما أنزلت حملاً... ألمني ظهري، أحسست بضغط شديد على فقرات ظهري... ولعل رقتي الشديدة هي التي دفعتني إلى هذا الشعور الشديد بالألم... تمنيت لو أنها توقفت قليلاً لأرتاح وترتاح، ولكن لا شيء يوقفها... مستمرة هي في الطريق إلى غايتها... ولكن إلى أين المسير؟

مازلت خلفها... ها هي تتوقف....

يدي بإذن الله.

يهز الرجل رأسه موافقا، وعلى وجهه  
ترتسم علامات الرضا... ولكنه يمضي  
بالبقرة في الطريق... وتمضي هي،  
وأمضي أنا وراءها، على الرغم من التعب  
الشديد، لكن الرغبة في معرفة النهاية  
كانت أقوى من التعب، على الرغم من  
قناعتي بأنني لن أجنّي من وراء ذلك متعة  
حقيقية أو فائدة ذات أثر....

وتقف العجوز أمام رجل وصبية....  
الصبية ينزلون الحمل... يفرغون ما في  
البرميل... الرجل يسلم المرأة مبلغا من  
المال.. والصبية يملأون البرميل من  
جديد، بحمل مماثل... بل ربما كان  
أثقل... يحمل الصبية والرجل البرميل،  
يضعونه على رأس العجوز، العجوز  
تمضي عائدة من حيث جاءت بعد أن  
رشفّت جرعة ماء...

وأنا ما أزال في مكاني ألهث... ألملم  
ماتي نفسي... لعلي أهدأ من وعثاء  
الطريق...

وأنظر إليها... لقد مضت من جديد...  
ولكن نفسي فقدت أية رغبة في متابعة  
الطريق.. لقد أفقدني اللهاث أي أمل في  
القدرة على متابعة المسير!

وأثار الشمس بدأت تلوح على وجهي  
وساعدي الضعيفين المكشوفين... وهي  
تمشي، لا شيء يوقفها سوى واجب  
التحية أو الاطمئنان على من تراه... تمر  
برجل عجوز، تقف بعيدا عنه، تخاطبه  
بصوت لا يحمل معنى التعب والعناء  
قالت:

- كيف حالك يا أبو مسعود... كيف حال  
زوجتك الجديدة... طمني...  
- ليست الأمور على ما يرام  
- قلت لك ابتعد عن الصبايا... سعادتك  
معي أنا.. وليس معهن...

ويسكت الرجل، وتمضي هي  
لشأنها... ترى صبية قد تجمعوا، ثم  
صاروا فريقين يلعبان لعبة «الرص  
والحرامية».. تقف، تسند بعض جسمها  
إلى شجرة يابسة مثلها... ظننت أنها  
أرادت لنفسها شيئا من الراحة، لكنها قالت

للأولاد: «حذار من الغش... غطوا عيونكم  
جيذا... الغش حرام حتى في اللعب...»  
وتمضي... وأمضي خلفها لاهثا...  
وحين رأت بقرة يجرها صاحبها حزينا  
كاسف الباب، قالت له:

- لا تذهب إلى الطبيب... تعال عندي  
وخذ العلاج المناسب، ستشفى بقرتك على



# اللعبة

• عبد الكريم المقداد



ARCHIVE

لم يكن يخطر ببالنا ونحن في هذا  
الجزء الريفي النائي أن يتذكرنا  
المسؤولون.. فلسنا أكثر من فرع  
متواضع على طرف من الريف مازالت  
أغلب طرقه ترابية لا تذرعها من  
السيارات غير سيارة أبي عمشة.  
عندما أتانا الخبر عتبنا على (سمعان)  
الذي حظي دكانه بهاتف هو الوحيد في  
المنطقة بصفته مسؤول البرق والبريد،  
إذ ليس من اللائق أن يجعلنا مسخرة..  
نحن الذين نتميز بكوننا موظفي حكومة  
والكل يطلب رضانا.

صاح سماعيل:

- يا جماعة الشغلة ليست لعبة.. مكتب  
المحافظ اتصل وأمرني إبلاغكم الأمر  
على وجه السرعة.  
- ومنذ متى تليفونك يتنفس يا  
سمعان؟ حين نريد المدينة تطلع أرواحنا

متمددا أمامي على  
السريريئن أنك تصف  
مكتومة.. أحاول أن أخفف  
عنه.. أهدهده:

- يا رجل.. زائدة وما  
كانت..

- آه.. أردنا أن نكلها  
عميناها.

- احمد الله يا أبا فارس..  
أنقذك من زائدة كانت على  
وشك الانفجار.

- أي زائدة وأي انفجار؟!  
تريد أن تجننني.. أنت أدري  
الناس بالقصة من أولها!

\*\*\*

حتى يعلق الخط!

- قسما بالله يا شباب..

- اطلع منها سمعان.

- يا رجل الشغلة لا مزاح فيها..

معاون الوزير قادم.. أعدم ابني إن كنت كاذب.

- الله أكبر.. دخلنا في الجد.

- أخبرتكم وما على الرسول إلا

البلاغ.

خرج سمعان من فرع المؤسسة

عازما على العودة بعد تبديل ثيابه بثياب

تليق بالمناسبة.

\*\*\*

لا.. لم تكن الدهشة وحدها ما عكر

الجو وشد الوجوه.. إنه الخوف، فأنا

أعرف جيدا أن أبا فارس قد أخذ راحته

في إدارة الفرع أكثر من المتوقع، ولكن

من كان يتخيل أن يزور أحد المسؤولين

فرعنا الأشبه ما يكون بالدكان؟!

أشعل السجارة من أختها والتفت

بغیظ:

- والعمل.. ما العمل الآن؟!

- نكتب كم لافته احتفالية على السريع

و.. كان الله بالسر عليم.

- احتفالية ماذا يا مصروع؟ نحتفل

بنهايتنا!

- كفانا الله شرك يا أبا فارس.. ماذا

تقصد؟

- دفاترنا.. دفاترنا غير جاهزة

لاستقبال أي مسؤول.

- يعني.. طيب والعمل؟

- لا أدري.. المعاون على وشك

الوصول و..

ضرب فخذة الأيمن بينما راح يذرع

الفرع ذهابا وإيابا كالممسوس.. لا

يصحو على السجارة إلا بعد أن تلذع

أصبعه فيستبدلها بأخرى.. وبينما هو

على هذه الحال.. توقف.. رفع أصبعه

في وجهي قائلا:

- أنا مريض.. نعم مريض.

- حاشاك يا رجل.. أنت حصان.

- افهمني يا (مسطول).. أقصد أنني

سأكون مريضا حين يأتي المعاون.

- لم أفهم!

- بالعربي الفصيح.. سأنبطح على

الأرض حين يأتي المعاون وأتلوى

كالذبيح.

- وبعد؟

- سيضطر أن ينقلني بسيارته إلى

المدينة.

- ونخلص من قصة الدفاتر.

- أكيد.. ما رأيك؟

- والله داهية يا أبا فارس.

انفجرت أسارير وجهه قليلا وبدأ

الاصفرار ينزاح عنه بسرعة.. أشعل

سجارة أخرى ورجاني أن أقف على

مبعدة من الفرع لرصد قدوم السيارة.

لم يطل انتظاري.. إذ سرعان ما أقبلت

سيارة سوداء فخمة يزفها غبار الطريق

وبعض صبية الحي فسارعت لإخبار

أبي فارس الذي تمدد على الأرض فورا

وصار يتلوى!

وقفت السيارة أمام الفرع كعروس

في ليلة زفافها، وعلى الفور فتح بابها

الخلفي ليخرج منه المعاون الذي لم يجد

في استقباله غير سمعان.. سلم عليه

سمعان بحرارة وتوجه به إلى الفرع.

كاد يصعق معاون الوزير حين رأى

أبا فارس في وضعه ذاك فصاح:

- ما الذي يجري.. ما به؟!

- يتلوى منذ نصف ساعة يا سيدي

ولا ندري السبب.

- لماذا لم تسعفوه إلى أقرب طبيب؟!

- أقرب طبيب في المدينة يا سيدي ولا

توجد سيارة لننقله .

- كيف ؟!

- لا توجد في هذه المنطقة غير سيارة  
أبي عمشة وفي مثل هذا الوقت تكون في  
المدينة .

- احملوه إلى سيارتي فوراً .. هيا .

- حملنا أبا فارس وأنيته الذي صار  
يشدد أكثر فأكثر .

\*\*\*

بعد فحوصات في مشفى المدينة  
مشفوعة برهبة المعاون قرر الطبيب

فجأة :

- انها الزائدة يا سيدي وهي على وشك  
الانفجار .

- ماذا ؟ إلى غرفة العمليات إذن !

- بهت أنا كما لو أصابتني صاعقة ،  
غير أن الصاعقة التي أمت بأبي فارس  
كانت أفدح وأدهى فصاح :

- لا لا .. لا يا سيدي لا أريد عملية !

- لا تخف يا رجل .. لا تكن جبانا .

- يا سيدي ..

- خذوه .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

# البدار الرابع

## قصة قصيرة

### • عبد الرحمن حلاق

البسمة ونفرح الأطفال. وسنفاجئ العالم هذه المرة بأنثى ستكون ماما نويل.

ولكن لماذا تأخر الأصدقاء؟ الساعة تقترب من التاسعة..!

لم يتأخروا كثيرا وسأراجع قصائدي ريثما يصلون، ستكون قبلة العام الجديد.

دقت الساعة العاشرة.. لم يأت أحد.. ثقيلة على قلبي هذه الليلة. إنها قرن من الزمان.

سأحاول ابتكار رقصة جديدة، أدق فيها «ابنة الكلب هذه. عليها تستقيم».

آه يا أديم الأرض.. يا وجهي.

لماذا لا يريد الأصدقاء فهمي، مع أنني واضح وبسيط؟ لماذا يطلقون عليّ صفات لست أملكها؟

هل أنا عبثي أيها الشاعر الهادئ؟ ها أنذا أشرب نخبك وأعلن حبي لكم أيها الأصدقاء.

هل أنا قوضوي يا شاعر الأزقة؟ أم مازلت في عباءة محمود درويش أيها الأكاديمي؟

وأنت أيها القاص، شاطرتني التشرد، ووجبات الفول، والآن تقول بأنني أعاني من فصل بين الوعي والممارسة!

وأنت أيها الصديقة هل مازلت عند رأيك بانتفاخ أناي؟ وأني إنسان لا يعرف هدفه؟

تكلّموا أيها الأصدقاء. أنا من يقف بوجه علاقات الحب؟ ما ذنبي أنا إن كنت وسيما وشاعرا

تتهافت الفتيات على قصائدي كما تتهافتن عليّ؟ كل ما في الأمر أنني أكتشف عريهن الثقافي.

نعم سأقمعهن جميعا، لأن التي أهوى لها تأت بعد.

أنا من يتغنى بفحولته أيها الموسيقي البارع؟ لماذا تصرون جميعا على محاصرتي؟

ها أنذا وعلى إيقاع «زوريا» أضرب «ابنة الكلب هذه»، فلماذا تصرّبون أديم الأرض.. آه يا وجهي.

نعم هكذا تمضي الأجيال..! سأحتفل الليلة برأس السنة كالمعتاد.

لست ممن يصارعون لأجل البقاء، لكنني خلقت لأترك بصمة على مر العصور.

أنا شاعر.. إذأ أنا موجود. وعلى العالم أن يفهم هذا.

يا كل الأقذاح المرمية على طاولتي، أفيقي فالسنة تستأن بالرحيل.

وأنت يا زجاجات النبيذ، امتشقي قوامك لأجمل رقصة. قليل من الموالح لإيقاد

الرأس. وبعض «المخلل» يسهل دبيب النمل في المفاصل. فواكه.. ولحوم.. ومقبلات..

وأنا، نعم أنا لبّ الكون وعصارتها. ككل الأعوام سنحتفل أيها الأصدقاء. أنا شاعر السنديان.. وأنتم.

هذه «طاستي» ورثتها عن طرفة بن العبد كابرا عن كابر.. وهذه كؤوسكم. بعد

قليل ستأخذون أماكنكم عندما تصلون، فهذا موعدكم، وسنلعب كما في كل عام

لعبة الصراحة، ولكن بديمقراطية أكثر هذا العام، سنتحاور في النظام العالمي الجديد،

وفي الأدب، والحرية، ونبحث معا عن حامل فكري جديد بعد انهيار الذي كان.

هذا كأسك أيها الطبيب الشاعر الهادئ، وهذه للشاعر أحمد الأستاذ الجامعي

الجديد. وهذا للقاص رؤوف. لماذا أسمىكم فعددنا عشرة وستتسع الغرفة لرقصاتنا.

وعلى إيقاع «زوريا» سننفذ كل خلافتنا، وعندما تدق الثانية عشرة سيلبس أحدنا

«بابا نويل» ونودور على بيوت الناس نزرع



يسقط الشاعر من شدة الرقص، ويسقط معه كأس، ينظر حوله.. لا أحد.

تلدغه عقارب الحادية عشرة.. ولا أحد.

لم يأت أحد أيها الشاعر.. أين أصحابك؟ أين دماؤك الشعراء والشاعرات القاصّون والقاصات؟ أين أصدقائك الأكاديميون؟ إنهم الآن في بيت ما، في حارة ما من هذه المدينة.. يغنون ويتحاورون.

ألم تستغن عنهم ومنذ شهور؟ أين تلاميذك الصغار إذا؟ الأصدقاء الجدد، لم يعلموا بعد أي شاعر أنت..! أي صديق ستكون لهم..!

ترى هل سيمر وقت طويل عليهم لاكتشافك؟ وهل سيكون لك شلة صداقة جديدة كل عام؟

تناقل الشاعر على نفسه، نهض مستندا إلى الطاولة ينظر إلى الكؤوس الفارغة صرخ:

لا.. لست أنا من يركض خلف صداقات باهتة.. لست أنا من يبحث المركز. المركز أنا وسألاقي أصدقائي الجدد.. إنهم طيبون، مثقفون.. يستمعون إلى قصائدي وتنازل إعجابهم. ينصتون إلى أطروحاتي النقدية وتبهرهم. أما مركزهم، وهم يدورون في فلكي. لا لست من ينتظر، وسأحتفل الليلة وحدي، نعم سأحتفل وحدي. أعلن إغلاق البيت أيها الباب.

وأنت أيتها المرايا تبعثري في أوجاع العفوية ابتعدي قليلا أيتها الكراسي.. وأنت أيها الكبريت الفذ أشعل هذه الشموع الكسولة. سارعي الخطو يا نقط المازوت لنرى أيهما أكثر احتراما أنا أم هذه المدفأة.

هكذا سأعيد ترتيب الأشياء، وسأعيد ترتيب الكون.

فلا علاقة لرؤوف بكتابة القصة، ولا ذاك الكسول المهاون بكتابة الشعر. وأنت أيتها المتعجرفة، كانت أنوثتك وكبتهم جواز سفرك إلى عالم الأدب.

ولولا توجيهاتي لما كانت رسالتك بقدرة على منحك الدكتوراه. أيها الأكاديمي المتعالي. إن أتيتم بعد الآن فلن يُفتح الباب لكم. وسأعلمكم بعد قليل كيف تستقبلون سنة جديدة.

سأستقدم أرواحكم الواحد تلو الآخر، لأجمدكم في غرفتي هذه. فقط كي تشاهدون.

كوم الشاعر مزقاً من دواوين، وقصص وكتب أخرى، خلع عنه ما يستر الجسد تماماً. أمسك بالكؤوس الفارغة. كسرها الواحد تلو الآخر، رسم على الجدار شفة مشروخة يسيل منها دم. ومن شحار المدفأة رسم على الجدار الآخر صديقا يتسول ثم رمقه بازدراء، وعلى الجدار الثالث رسم ثديا تسلت حلمته بين أوراق كتاب. وعلى الجدار الرابع وقبل أن يرسم شيئاً تجشأ.. التصق القيء على الجدار.. نظر إليه أعجبه.

- أنت أجمل من ساعة سلفادور دالي.

ضحك بقوة وبصوت عال ثم عاد إلى كومة الأوراق.

سأصنع الآن بخورا أجمعكم فيه أيها الأصدقاء الألداء.. هذه كسر الزجاج مضمخة بالعرق، وهذه قصيدة لأنسي الحاج، هذه صفحات من محمود درويش، وهذه نمور زكريا تامر.. قليل من سفينة جبرا، وغلاف شرق المتوسط، شيء من إيلوار، وطران من سان جون بيرس. فإذا أضفنا إلى كل هذا نشيد الأنشاد، وأطعمنا هذا المزيج للنار، ستفوح روائح تجلب أرواحكم، وسأصليكم جميعا على الجدار الرابع ولن يستطيع حتى بريخت تحطيمه.

سأأكلون عريي، وسأتلو عليكم قصائدي، وسأرقص، وفي الثانية عشرة تماماً سأجلدكم بخامسة بيتهوفن.. ولن يتسنى لأحدكم الاعتراض، سأعيد ترتيبكم وتقييمكم. احترق أيها البخور.. احترق.. لا عليك من أصابعي دعها تحترق معك، سيكون حضورهم أقوى.

الساعة تدق معلنة انتصاف الليل، في يده بقايا زجاجته الرابعة، لم يحضر الأصدقاء، نظر في الساعة، اشتعلت عيناه غضبا، قذف بالزجاجة في وجه الدقائق الأولى استيقظ من سكرته على حطام الساعة. وقف أمام المرآة.. جسد نحيل أنبثقت أضلاعه كأنما تنفر منه. شعر أشعث بلون جداره الرابع، عينا غائرتان اختلط احمرارهما بالأزرق، ولأول مرة يرى تجاعيد وجهه، ينظر على كامل الجسد، يتجشأ، يغطي المرآة لون أصفر.

# مرائق الروح والجسد

قصص  
قصيرة:



• سهيل الشعار

## ١ - غير متأكد من عودة أحد...

منذ عدة سنوات مرضت أيضا المرض نفسه، أذكر وقتها أن أخي ذهب إلى ابن عمي ليخبره، ومن ثمّ لينقلاني إلى المشفى... ذهب أخي الصغير ولم يعد، لأنّ أمي نسيت أن تحذره من السيارات، وخصوصا تلك التي تمر فوق ذاك الشارع العريض. ذهب وقتها ولم يعد... وها أنذا أنتظر...

والطقس خارج غرفتنا الصغيرة بارد جدا، وعاصف، والساعة تجاوزت العاشرة ليلا، والمدفأة يقترب وقودها من النفاد، وأنا وحيد، وأمّي لم تعد حتى هذه اللحظة... تأخّرت كثيرا... سأحاول أن أنام الآن... سأحاول... لكنني غير متأكد من أنني سأرى أمي مرة أخرى... فربما لن تعود! أو ربما، أنا أيضا لن أستيقظ في الصباح!

## 2 - حكاية رجل مجنون...

يريد الرجل الذي يسكن داخل غرفة ضيقة وحزينة، أن يكتب الآن عن امرأة أحبّها ذات صباح... ولا يزال.. يريد أن يكتب الآن، ليعرف أكثر لماذا أحبّها كل هذا الحب؟!.. حبه الآن، ينبت له أجنحة من نور، وأصابع عديدة ملوّنة... كانت المرأة تحبه أيضا، وربما لاتزال... لكنها تركته ذات صباح أيضا ورحلت.. ابتعدت دون أن تترك عنوانها... حينها شعر الرجل أن قلبه احترق، وانصهر من شدة الألم واللوعة... بحث عنها في شوارع مدينته الواسعة... بحث عنها في الأزقة القديمة والحديثة، لكنه لم يجدها.

لم أقل لأمي هذه المرة: انتبهي جيدا وأنتِ تقطعين الشارع! ذاك الشارع العريض، فالمرور فوقه مخاطره كبيرة، ومغامرة جيدة للانتحار. لم أحذرها هذه المرة، لأنها ذهبت وتركنتي نائما...

بالأمس علمنا أن ابن عمي مريض، وربما ذهبت أمي في هذا المساء العاصف لعيادته، حتما فعلت ذلك، لأنني لم أجد داخل الخزانة القديمة الليمون الذي أحضرته مساء الأمس، حتما، ذهبت إليه، سيسألها الآن عني، ولماذا لم أحضر، وستقول له بحزن، إنني مريض أيضا، وقد تركنتي نائما.

صحيح... أنا أيضا مرضت ليلة أمس... لكن مرضي بسيط. كما قال الطبيب. بسيط وسيزول بعد عدة ساعات، بسبب الإبرة الكبيرة التي غرسها في لحمي هذا الصباح الباكر. ذهبت أمي، وأنا متأكد تقريبا من أنها لن تتأخّر، لأنني مريض حقا، وبحاجة إليها، حالتي تسوء، فالإبرة التي غرسها الطبيب في لحمي هذا الصباح، لم تخفّف من مرضي المفاجيء.

فركضت نحوها، لأنها كانت وحيدة هذه المرة، فهي دائماً غير وحيدة، دائماً تكون أختها الكبيرة معها أو أمها العجوز، المتصابية..

لكنها -ولحسن حظي- كانت وحيدة في ذاك اليوم، صافحتها بحرارة غير معقولة، قالت إنها تريد أن ترسل رسالة إلى والدها في الكويت، انتظرتها ريثما وضعت الرسالة في صندوق البريد، عادت بعدها فرحة، أوقفنا سيارة أجرة، ثم طلبنا من السائق العجوز أن يأخذنا إلى مكان بعيد، مجهول، لا يوجد فيه سيارات ولا بشر ولا أبنية عالية، فيستغرب السائق وينظر إلينا في المرأة.

حدّد المكان يا أستاذ؟!

-أخي، خذنا إلى جبل قاسيون.  
تلّثت السيارة بنا إلى هناك، إلى القمة،  
وحين يذهب السائق، نقف متلاصقين  
لنكتشف فجأة روعة المدينة، تلك التي نعيش  
في قعرها... في قعرها تماماً...  
لكن الفتاة -أولمّا كانت سيدة- لن تعرف  
بأنني أعيش وحيداً... لن تعرف، وربما لن  
أقول لها شيئاً عن انكساراتي المتتالية،  
وانهزاماتي المستعرة... أجل، ولن تعرف  
أيضاً كيف مات أخي الكبير ورفيقه داخل  
زنزانات ضيقة، ومعتمة، بعد أن سكب  
عليهما مادة مذيبة للأجساد البشرية، تدعى  
مادة الأسيد!

ولن تعرف كيف ماتت أمي -قهرراً وحزناً  
على تدويب أخي ورفيقه..

لن تعرف شيئاً عن ذلك... لأنني  
بالأساس لن أخبرها... سأحاول. إذا التقيتها  
ذات يوم، ألا أخبرها عن ذلك... سأحاول أن  
أكون فرحاً أمامها... محبباً للحياة...

سأحاول... لكنني غير متأكّد من  
محاولاتي...  
غير متأكّد أبداً...

ذاك الرجل، يريد الآن أن يكتب عنها،  
وبكل وضوح، بكل حقيقة وحب... سيكتب  
عن لون عينيها، ودفع شعرها ويديها...  
وعن أشياء أخرى... يمد يده، وبدلاً من أن  
يتناول القلم، يمسك شفرة حادة، كان قد  
حلق ذقنه بها هذا الصباح الكئيب، يمسكها  
بأصابع قاسية متمردة واثقة من الموت، ثم  
يثبّت يده اليسرى فوق الطاولة، يثبتها جيداً  
ويبدأ بتقطيع شرايينه...

تعذب الرجل كثيراً، وتألّم قبل أن يموت...  
كان باستطاعته أن يطلب المساعدة، لكنه  
لم يفعل، أغلق باب غرفته جيداً، وترك  
شرايينه تنزف بهدوء، بهدوء وألم...

أما المرأة، التي أحبها، وتألّم من أجل  
عينيها، فقد كانت تحلم بطفل جميل،  
وبصباح شمس كبيرة، ضاحكة.

إنها تُرّف الآن لرجل آخر، في الخمسين  
من العمر، ويبدو أنها نسيت تماماً حكاية ذاك  
الرجل الذي أحبها بجنون... نسيت جنونه  
وقصة حبه، وربما أيضاً لن تهتم حين تعرف  
أنه انتحر في هذا الصباح!!

### 3 - هلوسة...

الفتاة... أو ربما كانت سيدة، والتي  
جعلتني أستيقظ باكراً هذا الصباح الماطر،  
هي نفسها عدّبت قلبي ومخيلتي ليلة أمس...  
وربما في الليالي الطويلة، المقبلة... هي  
نفسها التي لم... وربما لن تعرف كم تألّم،  
وكم سأتلّم من أجلها...

الفتاة... أو ربما كانت سيدة... لا تعرف  
أنني استيقظت من أجلها هذا الصباح البارد،  
لأكتب عن سحر عينيها، وروعة وجهها  
قصة، قصة حلوة، أو ربما كانت حزينة،  
المهم قصة، أحاول أن أقول فيها بأنني التقيتُ  
تلك الفتاة، أو تلك السيدة، فجأة وذات صباح  
بارد، رأيته تنزل من سيارة صفراء...

# نضية تفرض نفسها على أبواب الألفية الجديدة..

هل تكفي ترجمة بعض الأعمال.. ليصبح الأدب العربي عالميا؟!

• تحقيق أجراه: عادل محمد دياب - القاهرة

كُتَّاب وأدباء عرب كثيرون، تمت ترجمتهم إلى لغات عالمية، ابتداء من جبران خليل جبران، الذي بلغ عدد طبعات كتابه «النبى» في الانجليزية وحدها حوالي 107 طبعات، ووزع في هذه اللغة في أمريكا وحدها سبعة ملايين نسخة بخلاف 20 لغة أخرى ترجم إليها.. ومنزور يكتب طه حسين «الأيام» الذي وجد اهتماما كبيرا وترجم للعديد من اللغات، وبالطبع يجدر أن نتذكر الروائي العربي العالمي نجيب محفوظ الذي استطاع أن يحقق معادلة الجمع بين الإغراق في المحلية، ثم الانتشار على المستوى العالمي. وفي أيامنا هذه فإن كثيرين من الأدباء والشعراء والكتاب العرب تتم ترجمتهم إلى العديد من اللغات وعلى رأسها اللغات الأوروبية ومن هؤلاء على سبيل المثال جمال الغيطاني، إدوار الخراط، محمد البساطي، محمد مستجاب، نوال السعداوي، سلوى بكر، عفيفي مطر، إبراهيم عبدالمجيد، سعيد الكفراوي، صنع الله إبراهيم، محمد التلمساني، ميرال الطحاوي من مصر.. ومن فلسطين إميل حبيبي، ليانة بدر

■ د. جابر عصفور:  
الناشرون في العواصم الأوروبية والأمريكية يترددون في نشر الأدب العربي إلا ما اتخذ أشكالا فضائحية أو عجائبية

■ ألفريد فرج: الوصول للجمهور في العالم كله غاية تحتاج إلى تضافر الجهود

■ د. صبري حافظ: قبول العرب للتصور الغربي للعالم ولوضعهم المتردي فيه له تأثيره المباشر

■ إبراهيم عبد المجيد:  
العالمية ليست وهما.. إنما هي طريق طويل نسير في أوله



الغربية، فإن هناك ندرة في النصوص. فنصوص الأدب العربي لا يعرفها طلاب هذه الجامعات إلا على سبيل التخصص وداخل أقسام محصورة بين أقواس التهميش.

ويمضي د. عصفور: إن الناشرين في العواصم الأوروبية والأمريكية يترددون في الإقبال على ترجمة ما ينتسب إلى الأدب العربي، إلا ما اتخذ أشكالا فضائية أو عالج موضوعات عجائبة غريبة، من وجهة نظر القارئ الغربي، في تصور هؤلاء الناشرين، ولهذه النزعة تجلياتها الموجودة في أقطار العالم الثالث، نتيجة علاقة الاتباع والتبعية، التي تربط بعض التيارات الأدبية أو النقدية أو الفكرية في هذه الأقطار بنماذج تحاكيها في أقطار المركز الأوروبي- الأمريكي، وفي هذه التجليات يعيد التابع إنتاج مفاهيم المتبوع، كما تعيد المرأة إنتاج الموضوع المنعكس على صفحتها، وتشعه في اتجاه الأنظار المتطلعة إليها.

### طموح

الناقدة الكبيرة وأستاذ الأدب د. فاطمة موسى تقول: قد يرى البعض أننا لسنا في حاجة إلى أن يطمح أدبنا إلى العالمية أو العولمة أو غيرها من المفاهيم التي شاعت في خطابنا اليوم، وأنه جدير بنا أن نصون أنفسنا وأدبنا من اقتحام الجديد والسوقي، وألا نحول أنظارنا عن أصولنا الراسخة وتاريخنا الحافل بالأمجاد. ولا مناص أن نعتذر لهم بأننا مع تمسكنا بأصولنا وأمجاد تاريخنا نرى أن العولمة آتية، أو قد آتت بالفعل، وأن لا عاصم لنا من الغرق في يَمها إلا المشاركة في صنع ثقافة إنسانية عالمية، مع بدهة تمسكنا

ومحمود درويش. ومن المغرب محمد شكري، ومحمد زفزاف، ومن ليبيا إبراهيم الفقيه، وإبراهيم الكوني. ومن لبنان إلياس خوري، وحسن داوود، وحنان الشيخ. ومن سوريا زكريا تامر، وإبراهيم صموئيل.. وهكذا من كل الأقطار العربية تقريبا.

ولكن هل يلغى كل هذا ليجعل الأدب العربي عالميا؟ وهل استطاع الأدب العربي أن ينتقل من إطاره المحلي إلى إطار عالمي؟ وكيف تجاوز الأعمال الأدبية المجموعة القرائية التي ارتبطت بها إلى المجموعات القرائية المتباعدة في العالم كله على اختلاف أقطاره وأزمانه؟ وما المعوقات التي تحول دون ذلك بسبب من السياسة أو الاقتصاد أو الدين أو الثقافة أو اللغة أو بسببها جميعا؟

ولماذا تكتسب بعض الآداب صفة العالمية، وتحرم آداب أخرى قد لا تكون أقل في القيمة من هذه الصفة؟ ولماذا تتخذ هذه العالمية غالبا معاني لا تفارق المركزية الأوروبية الأمريكية لدى العالم الأول، فتظل قرينة دائرة جغرافية لا تفارقها إلا فيما ندر؟

الدكتور جابر عصفور أمين عام المجلس الأعلى للثقافة يقول: إن نقاد العالم الأول ينطلقون عادة، عن نزعة المركزية الأوروبية، بأكثر من نبرة، ولا يرون متصفا بالعالمية إلا الآداب التي ينتسبون إليها، والتي ينطلقون من تصويرها بوصفها مركزا للعالم. ونموذجا للعالمية، وأتصور أن هيمنة هذه على الكثرة الكثرة من الفكر الأدبي الأوروبي الأمريكي إلى اليوم، هي المسؤولة عن استبعاد الأدب العربي، جنبا إلى جنب مع آداب العالم الثالث، من الموسوعات التي يطلق عليها عنوان أدب العالم، وحتى الجامعات

بأصولنا واحتفالنا بتاريخنا.

لتحقيقها في عصر العولمة، حتى يكون لنا حضور قوي في عالم المستقبل، متكامل الثقافات المتعددة. وغيابنا في عالم الغد يهدد ثقافتنا حتى في وطنها بالتآكل والانكماش.

إن الضمير العربي يدرك أهمية الحضور الثقافي، وحضور الإبداع العربي في العالم، ومن ثم كان حماس المثقفين، وحتى رجل الشارع بفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل، التي مهدت لترجمة أعماله لكل اللغات العالمية، ووضعت حميدة ونفيسة وأحمد عبد الجواد وسيد الرحيمي وحضرة المحترم في الألبوم العالمي للشخصيات الروائية والمسرحية كتأثيرات مصرية في الدنيا والوجدان الإنساني في العالم، وما يترتب على ذلك من أثر سياسي واقتصادي وفكري له أهميته.

ولعل فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل وإقبال ملايين أو مئات ملايين القراء على أدبه، هو خير مؤشر، لأن الأدب والفن كلما كانت جذوره في الأرض الوطنية أعمق، كلما كان أقرب إلى رضى القارئ في كل مكان في العالم.

وهو مؤشر له مغزاه، وبرهان قوي، يؤكد جدوى الأصالة، وضرورة تواصل الإبداع الحديث بالتراث المصري والعربي والشخصية الوطنية والشعبية.

والجهود التي لا بد أن تبذلها الأجهزة الثقافية المعنية لنشر الأدب في العالم، يجب أن تكثف حركة الترجمة للأدب العربي، وترتقي بها، ولا تقنع فيها بجهد الهواة المبتدئين أو المتطوعين، وإنما يجب أن توضع ترجمة الأدب العربي في إطار خطة مدروسة ذات أهداف، وأن يتجه النشر ذات الاتجاه. كما أنه يجب توجيه السينما، وهي فن الشعوب إلى الأدب

وفي رأيي أن عاملين يعوقان إسهام الأدب العربي اليوم في ثقافة عالمية إنسانية. أولهما: اللغة العربية، وما يدور حول انقسامها إلى ما هو شفهي وما هو مكتوب. هناك ما هو أخطر وهو تفريغ اللغة العربية من محتواها الفكري والمعرفي باستخدام لغات أجنبية على رأسها الإنجليزية في تدريس العلوم والتكنولوجيا، وكتابة الأبحاث ومناقشتها. إن تفريغ اللغة من المحتوى الفكري والمعرفي يجعل منها لغة ثرثرة، لا تنتج أدبا أو فكريا يرقى إلى العالمية.

وثانيهما: الخطاب السائد في العربية اليوم من نتائج تفريغ اللغة من محتواها الفكري، وضمور التفكير العلمي في الخطاب العربي الراهن، وشيوع الخطاب القمعي السلفي، ولا يفوت التأمل في وسائل الإعلام، وفي برامج التعليم سيادة البعد الديني في الخطاب العربي الراهن، لا فرق في ذلك بين الخطاب الرسمي للدولة في التعليم والإعلام، والخطاب الأصولي للخارجين على سلطة الدولة.

والسؤال المطروح هنا: هل نعمل على أن نتحدث لغة تصلح ليس فقط لراكب طائرة كما قال نجيب محفوظ، بل لراكب صاروخ وسفينة فضائية أم نقبع في مكاننا، نجتر الأمجاد، وننتحر في مسعره جديدة، تفوق ما حققه أبناء عمومنا في الماضي؟!

## كيف العبور

الكاتب المسرحي ألفريد فرج، يرى أنه من الضروري أن نعرف أن وصول الأدب والإبداع إلى الجمهور في أنحاء العالم كله، غاية لا بد من تضافر الجهود

والفكر العربي والعصري، وترقية إنتاجها، ورفع مستوى الأداء الفني والتقني لها، حتى تستطيع دخول سوق سينما العالم.

كما يجب ألا نقنع بالصلات التقليدية بالمستشرقين، وأن تمتد جهودنا إلى دور النشر العالمية والمسرح في العواصم العالمية والسينما في مراكز الإنتاج الكبرى، ولا نتهيب من محاولة النفاذ إلى مؤسسات النشر العالمية، أو نترفع عن ذلك.

إن العبور إلى العالمية بالأدب والفن ضرورة من ضرورات التعامل في عصر العولمة، مع موجة تهديد الآداب القومية الضعيفة ومزاحمتها في ذات أوطانها ومحاولات اكتساحها.

لذلك لا بد من وضع خطة قومية خارج الأجهزة البيروقراطية لتحقيقها، وتجاوز التفكير التقليدي المحدود الذي قنع بصلتنا بالعالم عن طريق الاستشراق. وفتح الأبواب الحقيقية للعالمية.

## تحولات الصورة

ويقول الناقد الكبير د. صبري حافظ أستاذ كرسي الأدب العربي في جامعة لندن: إن العقل العربي، خاصة في مرحلته الراهنة، تقبل الصورة التي رسمتها أوروبا للعالم، ثم تبناها الغرب عامة فيما بعد بشرقه وغربه باعتبارها صورة العالم لا مجرد تصور، بين تصورات عديدة له. ذلك لأن تقبل هذه الصورة باعتبارها الصورة التي يتجلى عليها العالم ينطوي على مجموعة من المسلمات الإشكالية: أولاها إعفاء العقل العربي من رسم صورة خاصة به للعالم يحدد فيها مكانه به ومكانته فيه،

والاستئناس إلى دعة تقبل الصورة الأوروبية دون الوعي بضرورة التعامل مع المشاكل التي تطرحها، أو حل الإشكاليات التي تنطوي عليها، فيما يتعلق بنا خاصة.

وثانيتها: أن مكانة العالم العربي، بل والعالم الذي يدعى ثالثا برمته في هذه الصورة مكانة متدنية إلى أقصى حد، ولا يسمح له حتى بالوقوف على قدميه، ناهيك عن التمييز والتحقق الفعلي. وثالثتها: أن قبول هذه الصورة هو في حقيقته عقد إذعان بإضفاء الشرعية على السيطرة الغربية على العالم.

بل إن السيطرة الحقيقية للغرب على العالم لا تتحقق بالفعل، لا في مرحلة السيطرة الاستعمارية المباشرة، ولا حتى في المرحلة الحديثة التي اتسمت فيها السيطرة باللامباشرة، ولكنها لم تقل شراسة وفداحة عما كانت عليه في مرحلة السيطرة الاستعمارية المباشرة، إلا بتقبل هذه الصورة. لذلك نجد أن جدليات العلاقة الإشكالية بين غياب تصور عربي للعالم، وقبول العرب للتصور الغربي له.

ولوضعهم المتردي فيه بالتالي، لها تأثيرها المباشر على وضع الصورة العامة للثقافة العربية المعاصرة في الغرب وعلى ما انتابها من تحولات. وهو أمر ازداد تعقيدا مع تسارع إيقاع المتغيرات في العقدين الأخيرين، والذي طرح بالتالي على متابع صورة الثقافة العربية، مجموعة من المشكلات، الخاصة بالترجمة، ودور المؤسسات الجامعية في تدريس الأدب العربي والثقافة العربية. والتمايز الملحوظ بين طبيعة هذا الدور في أوروبا وطبيعته في الولايات المتحدة إلى مشاكل العلاقة بين صورة الثقافة في المؤسسة الأكاديمية وصورتها في

محفوظ في وقت من الأوقات أن يصبح أدبيا عالميا، وكل من اقترب منه بالصدقة أو المناقشة والحوار يعرف جيدا أنه ظل لا مباليا بجائزة نوبل والحصول عليها، حتى الساعات الأخيرة من إعلانها، وكنت أنا شاهدا على ذلك.

كان نجيب محفوظ، وما قاله أكثر من مرة في إصابته، لا يطمح في أكثر من أن يصل خطابه الروائي المكتوب بلغة عربية فصحي فنية إلى كل قراء العربية في الوطن العربي.

وقد وصل محفوظ إلى العالمية، عن طريق الانغماس ببعد إنساني في خصوصية بيئته ومجتمعه وشعبه وحضارته وتاريخه القديم والحديث، وفهم طبع وهوية وتكوين ومزاج الشعب المصري، خاصة الطبقة الوسطى الصغيرة والمغمورين من المهمشين وغمار الناس العاديين. ليقدم محفوظ رؤية فكرية جمالية في كلية إبداعه الروائي، والذي يمكن تقسيمه وتحليله لبراهيل متميزة في الأسلوبية التعبيرية وتقنيات السرد، التي تناولت بالتالي نوعيات من الرؤى والمضامين، تتعلق بكل مرحلة تنسق فيها الجماليات من حركة المجتمع المصري.

### ليست مجرد شعار

الترجمة د. هناء عبدالفتاح تقول: الترجمة في نقلها لمختلف أنواع الآداب والعلوم الإنسانية والفنون الجميلة والديانات والفلسفات وغيرها من العقائد والأيديولوجيات تصل - في ظني - إلى تكامل أكبر في ترجمتها عندما يكون المنقول من لغته إلى آخر متصفا بإنسانية ما يحمله، فضلا عن شمولية

المؤسسة الإعلامية، إلى التناقض بين أهمية العلاقات الاقتصادية مع العرب، وتدني التصور الشعبي السائد لهم بصورة غير مسبوقة في التاريخ، وغير ذلك من القضايا التي تؤثر على الصورة، وتحكم في مسار تحولاتها.

### بحثا عن مقياس

الناقد والكاتب عبدالرحمن عوف، يقول: ليس المقياس لعبور أدبنا العربي إلى العالمية، هو ما تم حتى الآن من ترجمات إلى اللغات العالمية، لمختارات، ولعدد من الرموز التي بدأت بالرواد طه حسين، توفيق الحكيم، محمود تيمور، يحيى حقي، حتى جيل الأربعينيات نجيب محفوظ، عبدالرحمن الشرقاوي وصولا ليوسف إدريس وحتى جيل الستينيات وبعض من رموز جيل السبعينيات.. لأن المعيار هنا قام أساسا على اختيارات استشراقية تحكمها توجهات كل ما أثير حول دوافع ورؤى ومناهج المستشرقين، ومعظمها ليس في صالح الدافع الرئيسي للترجمة، وهو جدارة إبداع الكتاب المصريين والعرب للترجمة، لأنهم تجاوزوا بإبداعهم حدود المحلية إلى مخاطبة الإنسان في كل مكان وبكل لغة، ولأنهم أناروا وجسدوا في أعمالهم القضايا والهموم والإشكاليات الوضعية والميتافيزيقية والإنسانية، التي تهم إنسان العالم ككل، وأيضا لأن لهم من الرؤى والموسوعية القدرة على إدراك جدل الصراع العالمي ومستوى العصر علميا وفلسفيا وثقافيا.

ويتساءل عبدالرحمن أبو عوف: لماذا أصبح الإبداع الروائي لنجيب محفوظ عالميا؟ ويجب: لم يهتم ولم يتعمد نجيب



مشاركة، تحيل رموز العمل الأدبي في نقله إلى لغة الآخر أقرب ما تكون إلى الأصل، وأعمق إلى الفهم والوعي بشفرات النص المنقول عنه.

## ليست وهما

الكاتب الروائي إبراهيم عبدالمجيد، يستنكر اعتبار العالمية التي حظي بها الأدب العربي وهما، ويقول: لماذا نقل من شأن ترجمة الكثير من مبدعينا، ويبدأ البعض في الاتهام بأن الترجمة عملية مقصودة، يتم فيها اختيار الأعمال التي يرضى عنها الغرب؟ ولا أعرف لماذا يريدون للغرب أو للشرق أن يترجم الأعمال التي لا يرضى عنها. وحين يملون يقولون إنها ترجمات كلها قليلة وبأعداد قليلة. وهكذا يتم تسخيف المسألة من جانبنا هذه المرة، فبدلاً من البحث عن مصادر مالية لتشجيع هذه الترجمات، خاصة وأن النشر في الخارج تحكمه الأرباح باعتباره من عمل دور النشر وليس هناك قطاع عام للنشر، بدلاً من البحث عن مصادر مالية لدعم المترجمين ودور النشر الأجنبية هذه نكتفي بالإدانة والاستهتار بالظاهرة. والحقيقة أن الأمر ليس كذلك. صحيح أن هناك من يكتب الآن وعينه على الترجمة، لكن ليس هذا هو كل ما يترجم، بل أكبر ما يترجم هو الأعمال الفنية الخالصة، كل ما في الأمر أن الإحساس بالفن اختلف، فلم يعد الفنان أو المبدع حكيماً أو مصلحاً اجتماعياً، بل عاد إلى حقيقته. كائن جامح ثائر لا يتقيد بقيود، لذلك انطلقت اللغة والأفكار، وتم تحطيم كثير من الأعراف والتابوهات التاريخية بغرض الفن، لا شيء آخر. أما بالنسبة للأعداد المطبوعة من أي رواية أو

مطروحة، فكلما كان المنقول عنه متسماً برموزه الإنسانية العامة، ورسالته التي تتغير فحواها، بتغير الجنس أو المذهب أو القصيدة، وإشارته التي تنغرس فيما تحمله من معان داخل إشارات التلقي داخل حواسنا، بصرف النظر عن كينونتنا وأصولنا، كلما كانت الترجمة أكثر وصولاً، واقترباً من جوهر أصلها المنقول.

لذلك تصبح العالمية بهذا المنطوق، ليست مجرد شعار شكلي أو سياسي أو واقع تحت رهان التصنيف، إنما هي في منظور اختيار، ووعي بالتراث الثقافي الإنساني العام، وولوج المنقول في حدود العالمية، إنما يحميه من محدودية المحلية والانغلاق في الذات، والاستمرار في إلغاء المنقول.

تمثل هذه الحدود العالمية طريقاً يشير أكثر مما يمثل علامة ضغط أو إشارة إملائية فوقية. فلا تتم اختيارات المترجم المبدع الحر في اختياراته وفقاً لمعايير أو مقاييس تختار العمل المنقول عنه الترجمة وفقاً لشروط أو قيود مقيدة لحرية المترجم، سواء كانت شروطاً مؤسسية أو غيرها. فكما أن المؤلف يكتب عما يحبه، وما يهواه قلمه، وتمليه عليه قريحته الإبداعية فكذلك المترجم، وهو مؤلف ثان، أو فلنقل إن شئنا الدقة المؤلف الآخر (التالي) للعمل الإبداعي الأصلي. إنه أديب يختار ما يريده عقله ووجدانه. لذلك فثمة نوعان من المترجمين: حرفيين مهنيين موظفين ومترجمين أقدان، وما بين النوعين هوة سحيقة.

العالمية هنا هي إذن طريق يمثل منديل الأمان للوصول إلى البر، وهي المفتاح الذي يفتح فيه به المبدع المترجم أمامه طريقاً للقاء قارئه، والوصول إليه عبر لغة

ديوان، فهي حقا قليلة تدور بين الثلاثة آلاف والخمسة آلاف، مع استثناءات قليلة لمحفوظ ونوال السعداوي، ومع الاختلاف من بلد إلى آخر، لكن رغم ذلك فهي أعداد ليست بقليلة قياسا على الأعداد المبيعة في بلادنا لكثير من الكتاب. وأن يكون لكتاب مصري رواية خمسة آلاف نسخة في اللغة الفرنسية أمر ليس بالقليل. لكن المتربصين بالظاهرة يقولون لك إن السويد مثلا تنشر على الأكثر ألف نسخة لأي كاتب عربي. وإذن هل يمكن أن تقول كم تطبع السويد من الكاتب الصيني أو الياباني أو الهندي. إنها بالنسبة نفسها تقريبا. والأمريتي تعلق بالسعر وتلقي الأدب الأجنبي فيها. ولا يتعلق بالكتاب العرب! لكن من المهم أن نقرر أن اللغة الانجليزية وهي اللغة الأكبر لاتزال بعيدة عن الأدب العربي، وخاصة في أمريكا. لاتزال دور النشر الأمريكية والجامعة الأمريكية في القاهرة مثلا لم تنجح أبدا في الاتفاق مع

دار النشر الأمريكية «أنكور دابيل داي» في نشر الأعمال المصرية المترجمة رغم أن هذه الدار هي التي تنشر لنجيب محفوظ في أمريكا. وحجة الدار أن أعمال نجيب محفوظ لا تباع بما يكفي، فهل سبيع غير الحاصلين على نوبل. وهو كلام مقنع، ولا يجب أن نلوم الدار، لكنه لا يقلل من قيمة كتابنا. إنما يشير إلى ضرورة دعم هذا الدور ماليا، حتى ولو برفع ثمن الترجمة: وما أكثر المال العربي والمصري الذي في أيدينا ولا نضعه في مكانه الصحيح. العالمية إذن ليست وهما، إنما هي طريق طويل نسير في أوله، وأنا على ثقة أن كل هذه المشاكل ستحل مع الأجيال التالية، وساعتها سيقدم الأدب، قصة وشعرا ومسرحا، صورة حقيقية لنا نحن الشعوب العربية. صورة شعوب عظيمة تستحق مكانها تحت الشمس، وليست هذه الصورة التي تقدمها السياسة الخائبة الغوغائية لكثير من نظم الحكم العربية.

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

# الرابطة في شهر

وقد قدمت هذه الأمسية الشاعرة  
الدكتورة نجمة إدريس بقولها.

مساء الشعر أيها الحضور الجميل  
هذا المساء لا بد أن يكون مساء الشعر،  
ليس لأن منظمة اليونسكو أعلنت ذلك  
وأقرته عالميا، ولكن لأن الحادي  
والعشرين من مارس لا يمكن أن يكون  
يوما للشعر دون غيره من أيام حياتنا  
المتشابهة الملامح.. كل ما فيه ينضح  
بانفاس الشعر: انفجار العشب، ورقة  
الغيمة العابرة، واعتصار القلوب بغبطة  
غامضة شفيفة لا ندرك كنهها، ولكنها  
تتلبسنا بعذوبة وتحرضنا على الحياة  
والتجدد.

لا شك أن صدور هذا الإعلان بتتويج  
الشعر مليكا في عيد الربيع من قبل أرفع  
مؤسسة عالمية، فيه رد اعتبار كبير  
لإنسانية الإنسان، وإجلال لبنضه الحي  
وروحه اللاهثة، وسط حصار حديدي  
من صرامة التكنولوجيا وقسوة  
المنجزات العلمية، ولهات التسابق  
الوحشي في عصر الروبوت والآلة  
وانفجار المعلومات. عصر غدا فيه  
الإنسان قزما متهافتا، وروحا هشة  
معطوبة، وأحلاما منكسرة.

العودة إلى الشعر في هذا العصر  
الموحش ليست ردة، ولا حنيئا إلى  
الطفولة الإنسانية والفترة والبراءة،

احتفالية رابطة الأدباء  
باليوم العالمي للشعر:

أقامت الرابطة أمسية  
احتفالية بيوم الشعر  
اشتملت على كلمتين نقديتين  
للدكتور سالم عباس خداده،  
والدكتورة زهرة حسين،  
حيث تناولت الكلمة الأولى  
مسيرة الشعر العربي في  
الكويت وأهم المراحل التي مر  
بها، فيما تناولت الكلمة  
الثانية التطور العام لشعر  
الحدائق الإنكليزي، ثم تلا  
الكلمتين إلقاء عدة قصائد  
لستة أصوات بارزة في  
المشهد الشعري الكويتي  
تمثل أجياله المختلفة وهم:  
الأستاذ أحمد السقاف،  
الدكتور خليفة الوقيان،  
غنيمه زيد الحرب، جنة  
القريني، سعدية مفرح،  
نشمي مهنا.

بقدر ما هي إعادة اكتشاف لأرقى منجزات الإنسان وأعظمها أثرا، وأقدرها على إعادته بشرا سويا قادرا على صياغة العالم عقلا وروحا.

إن الدعوة إلى الاحتفال بيوم الشعر العالمي دعوة مشروعة بكل المقاييس، ونحن في رابطة الأدباء إذ نحاول متواضعين أن نقدم لكم خبز الشعر وإدامه، ندعوكم أيضا إلى تذوق فاكهته وحلواه، عبر فقرات تتقلكم من العقل إلى الروح، ومن الروح إلى العاطفة، ومن العاطفة إلى النغم الكوني الشاسع يوقع لكم تلك الهبات والقطرات.

### إحياء الذكرى السنوية لرحيل

#### البصير:

وفاء لذكرى الأديب الراحل عبد الرزاق البصير أقامت الرابطة أمسية خاصة تم خلالها إلقاء عدد من الكلمات التي تناولت فكر البصير ودوره التنويري الرائد. وشاء أن يشارك في هذه الكلمات الدكتور محمد الرومجي (الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) والأستاذ عبد العزيز الصرعاوي ممثلا لرابطة الاجتماعيين، والأستاذ عبد الله خلف (الأمين العام لرابطة الأدباء). كما تم التوقيع على كتاب (البصير والتنوير.. رجل وقضية) لمؤلفه الأستاذ طالب الرفاعي، الذي ألقى كلمة بهذه المناسبة تحدث فيها عن تجربته الشخصية في تأليف هذا الكتاب والمعوقات التي واجهته والجهات التي ساندته. وأشار إلى مقدمة الكتاب التي كتبها الدكتور خليفة الوقيان وما أضافته من إضاءات هامة.

وقد قدم هذا الحفل للجمهور الأستاذ

حمد الحمد.





## مذكرات آمال مريود في معرضها الحالي بدمشق؛

# أثلام... وخريشان حميمة على سطوح الطيب.

خزفيات آمال مريود، المسكونة  
بغبطتها البصرية، باتت أكثر استقراراً في  
معرضها الحالي (صالة المركز الثقافي  
الفرنسي بدمشق)، بأشكالها،  
وتكويناتها، ومقاماتها اللونية، وذلك  
بانحيازها إلى ذاكرة الكهوف البدائية  
لخضارات المنطقة. والسيراميك  
الإسلامي، بعد إعادة صياغتها بأناملها  
المتدربة، وأحاسيسها المتدفقة، ولبوسها  
الشخصي، لكانها تجاوزت مرحلة  
الأرجحة بين ذاكرتها الموروثة،  
وصياغاتها التشكيلية التعبيرية المحدثة  
التي برزت في أعمال معرضها السابق  
(1994)، وهذا لا يعني، أنها تخلت عن  
هاجس بحثها في الوصول إلى صيغة  
فنية خاصة تجمع على نحو خلاق بين  
موروث ذاكرتها، وبين لبوسها التشكيلي  
التعبيري المحدث الذي شبّ وتطور،  
واستفاد من تربيتها في محترفات  
السيراميك المعاصرة، بل على العكس  
تماماً، بإمكاننا القول: إنها قد توصلت في  
أعمالها الجديدة إلى تلك الصيغة الفنية  
التي تسعى لها، بعد سيرورة طويلة من

لتحفظ أحلامها حيةً، أبديةً، فالصندوق هو مستودع أسرارها تحفظ به ذاكرتها، وهو ربما التابوت الجميل الذي يشي بهاجس الموت الذي يسكنها... إن منحوتات آمال الطينية تدلّ عليها، لكنها تترك في كل كائن من هذه الكائنات الطينية شيئاً من روحها الحساسة، المرهفة، أو تودع سرّاً من أسرارها الغامضة التي تدفع بالمتلقي نحو تخوم الاكتشاف مسكوناً بتلك الشحنة المحرّضة، رغبة منه في حلّ تلك الألغاز والتخويض بها.

تترفع كائنات آمال مريود بأشكالها، وتنويعاتها المختلفة: صحنونها التبريعية، أو الدائرية، وصناديقها الملغزة، ولوحاتها الخزفية المعلّقة، ومنحوتاتها عن الوظائف والقيم الاستخدامية لترتقي إلى مستوى القيم التبريرية الخالصة، فكل واحدة منها قطعة فنية متفردة بذاتها، بعروّقتها اللونية، ومفرداتها وأخاديدها، ومفاتها، ولأنها كذلك، يبدو لي من الصعب على الفنانة تكرارها، أو استنساخها، وهذا ما يشكّل المسافة الفاصلة بين العمل الفني النابع عن لحظة إشراق تصوّفِي وبين العمل الحرفي الذي تفرض الصناعة إمكانية تكراره في كل لحظة.

البحث والعمل الجاد، وقد برز هذا بوضوح خاصة في لوحاتها الخزفية المكوّنة من أكثر من قطعة بأحجام مختلفة، جمعتها في تكوين واحد متآلف، وموزّع بنسب ومساحات منتظمة، ليبرز التناسق الجمالي، والتوازن المطلوب بنسبته الذهبية.

واللافت في هذه اللوحات، انحسار أغشية السيراميك المزجّجة لصالح لغة الطين، التي تبدو بأرديتها الطبيعية أكثر انسجاماً وتآلفاً وحنواً، لكنها لقي أثرية طينية، تنتمي إلى عصور غابرة، خاصة وأن هاجس الموت والزمن، والذاكرة، ومعنى الحب والحياة هي الأسئلة الأبدية الملحة التي تعيد الفنانة طرحها بأسلوبيتها الخاصة التي تغلب عليها دهشة الطفولة وعفويتها، وأحاسيسها الحرة الطليقة التي تقول هو أجسها وأفكارها، وأحلامها بأقصى درجات الصدق دون خوف من الموضوعات الاجتماعية السائدة، متخففة من الأحمال الأيديولوجية الثقيلة، وكأنها تعبت بلغة الطين، فاردة أجنحتها بحرية، لتشكّل مفرداتها كما يحلو لها، وهي تكتب ذاكرتها عبر تلك الخدوش والأثلام، والخربشات الحميمة على سطوح الطين،

مع أول دوراته في القرن الجديد..

## معرض القاهرة الدولي للكتاب.. يفقد رضا المثقفين

وبالطبع فإن أسباباً موضوعية كثيرة، تضافرت معاً لتخلف هذا الانطباع السيء. أولها سوء اختيار توقيت المعرض، وثانيها روح المجاملات والشاللية التي سيطرت على أجواء وأنشطة المعرض منذ اللحظة الأولى، وثالثها التضارب الكبير وسوء التنظيم، فيما يتعلق بالأنشطة المصاحبة واللقاءات الفكرية، ورابعها حالة الفوضى التي عمت أرض المعارض حيث يقام المعرض، الذي بدا في بعض الأحيان أشبه بالملاهي، وفي أحيان أخرى بدا كسوق لتجارة الملابس والاكسسوارات الرخيصة، وخامسها الافلاس الفكري الذي حمله المحور الرئيسي لمناقشات المعرض، حيث ناقش نفس الأفكار والمقولات التي سبق وناقشها على مدار سنواته الماضية.

فإذا تحدثنا بتفصيل أكبر، فانه فيما يخص التوقيت، جاء المعرض متزامناً مع بطولة الأمم الأفريقية، فإذا كان أغلب جمهور المعرض من المصريين، وكان لمصر فريق مشارك في البطولة فمعنى هذا أن جانباً كبيراً من الجمهور سينصرف عن المعرض خاصة بين الشباب.

انتهت فعاليات الدورة الثانية والثلاثين لمعرض القاهرة الدولي للكتاب، لتترك وراءها انطباعاً، شبه عام، لدى المثقفين المصريين والعرب، والجمهور العام، الذي شهد فعاليات هذه الدورة، مؤدى هذا الانطباع، أن المعرض الذي صنع سمعته ووجوده عبر ثلث قرن، بات مهدداً بالتراجع وبفقد السمعة الطيبة التي يحظى بها.

أفلتت من هذا الملل ندوات ولقاءات قليلة  
كتلك التي حضرها د. أسامة الباز أو د.  
أحمد زويل.

وفيما يتعلق بحالة الفوضى، في  
أرض المعارض، فتسبب فيها زيادة أعداد  
باعة الأطعمة والباعة الجائلين، الذين  
دخلوا المعرض للعام التالي على التوالي،  
ليصبح وجود الكشري وحمص الشام  
والفيشار علامة مميزة للمعرض، كذلك  
ظهرت خلال الدورة الحالية، ولأول مرة  
أجنحة تباع الاشاربات والجوارب  
والاكسسوارات الحريمي، وتم  
تخصيص سراي كاملة لبيع الملابس  
والمفروشات، وهو أمر غريب في  
معرض الكتاب.

وإذا استكملنا المشهد العام للمعرض،  
بدخول مواقع دور النشر، فسوف  
نكتشف، قلة العناوين الجديدة في أغلب  
دور النشر، حيث لم يشذ إلا عدد قليل  
من الدور قدم عناوين جديدة، وقيمة،  
كدار الشروق المصرية، والدار المصرية  
الليبية، والمجمع الثقافي بأبي ظبي،  
والمجلس الوطني الثقافي الكويتي، ودار  
المدى السورية، وغيرها عدد من الدور  
الخاصة لا يتعدى العشرين دار نشر،  
كما كشف المعرض عن أن العمود الفقري  
للنشر في مصر مازال مرتبطاً  
بالمؤسسات الرسمية كالمؤسسات  
الصحافية، والهيئة العامة للكتاب وهيئة  
قصور الثقافة.

ولأن الاقبال على الشراء قليل، قدمت  
العديد من دور العرض تخفيضات  
كبيرة، كدار سعاد الصباح، التي قدمت  
للعام التالي على التوالي تخفيضات  
تصل إلى 90٪ وأقامت مؤسسة الأهرام  
المصرية جناحاً خاصاً وصلت  
التخفيضات فيه إلى 50٪، وبالتالي

أيضاً جاء المعرض بعد انتهاء أجازة  
نصف العام الدراسي، وهذا يعني أن  
الطلاب بدأوا ينشغلون، وأن أولياء  
الأمر بدأوا الانفاق على الدراسة  
والدروس من جديد، فإذا كان ذلك  
متزامناً مع أوكازيون الشتاء، حيث  
موسم شراء الملابس والأجهزة المنزلية،  
فإن هذا يعني انخفاض القوى الشرائية  
الموجهة للكتاب. وزاد الطين بلة أن  
المعرض أقيم والقاهرة تعيش أسوأ  
ظروف جوية مرت بها، ليثبت أن الهيئة  
المنظمة له، لا تؤمن بوجود مراكز أرساد  
جوية متطورة في مصر، كان يمكن  
استشارتها حول أنسب توقيت وظروف  
جوية، تناسب انعقاد هذا العرس الثقافي  
الأكبر على مستوى العالم العربي.

أما فيما يخص المجاملات والشلية،  
فظهر منذ البداية، عقب إعلان أسماء  
الكتاب الـ 27 الفائزين بجائزة أحسن  
كتاب، حيث قفز عدد هؤلاء الكتاب من 12  
كاتباً العام قبل الماضي، إلى 16 كاتباً  
العام الماضي، إلى 27 كاتباً في الدورة  
الأخيرة هذا العام، والغريب أن أحداً لم  
يعلن، على أي أساس وبأي معايير يتم  
اختيار الكتب الفائزة، ولماذا يفوز نفس  
الكتاب الذين يفوزون دائماً!

ظهرت المجاملات والشلية أيضاً، في  
الأسماء التي شاركت في الأنشطة  
الثقافية، سواء في برنامج الندوات  
الرئيسي، والذي تضمن محور المعرض  
الرئيسي «تحديات قرن قادم» وتضمن  
مناقشات بعض الكتب الفائزة بجائزة  
أحسن كتاب، ثم شهادات بعض  
المسؤولين والإعلاميين أصحاب النفوذ،  
الذين تكررت نفس شهاداتهم المملة التي  
لا تضيف جديداً على مدار سنوات  
المعرض العشر الأخير تقريباً.. وإن



استنساخ الإنسان» وترجمة د. أحمد مستجير ود. فاطمة نصر، و «الكتابة والحرية» للدكتور فوزي فهمي، و «العالمية والعولمة» للدكتور السيد ياسين. أما اللقاءات الفكرية فكان لقاء د.

أسامة الباز، مستشار الرئيس للشؤون السياسية، حيث وجد إقبالا كبيرا من جمهور المعرض، وحاوره أ. د. حسن نافعة والكاتب الكبير صلاح الدين حافظ، وأكد الباز في اللقاء على استقلال القرار السياسي المصري، وعلى أهمية تحقيق السلام في الشرق الأوسط، وفقاً لقرارات الأمم المتحدة، واللافت للنظر أن د. الباز هو أحد المسؤولين الرسميين القلائل في مصر، الذين يحظون بإقبال جماهيري ضخم في معرض الكتاب خاصة بين الشباب.

وبالنسبة للعالم المصري د. أحمد زويل الحائز على جائزة نوبل في الكيمياء لعام 1999، فقد تحول لقاءه الفكري إلى احتفالية شبيهة باللقاءات العلمية، وبعد بداية اللقاء اضطر د. زويل لرفع الجلسة والعودة بعد 10 دقائق، بسبب الزحام وعدم النظام، والضجيج الكبير داخل وخارج القاعة الرئيسية.. وأثناء اللقاء أكد د. زويل على ضرورة خلق قاعدة علمية، تخدم العالم العربي كله، وتضعه في المقدمة، وعلى ضرورة إيجاد المجتمع العلمي، الذي يحترم قيم البحث والتفكير العلمي، وينأى بنفسه عن الصغائر، وتضييع الجهد والوقت في أمور لا طائل منها. ونبه د. زويل إلى أن أي انجاز حقيقي يحتاج إلى عمل جماعي منضبط، وأنه حصل على جائزة نوبل بفضل فريق عمل متكامل، يؤدي دوره على أكمل وجه.

وفي إطار فعاليات المقهى الثقافي،

تراجع الاقبال على الشراء من سور الأزبكية، وهو موقع لبيع الكتب القديمة، خاصة وأن أغلب المعرض في السور كان كتباً أكاديمية، أو تجارية، واختفت الكتب القيمة منه أو كادت.

فإذا انتقلنا من المشهد العام للمعرض، إلى نشاطه الثقافي، فإن المعرض كالمعتاد اختار موضوعاً جعله المحور الرئيسي للمناقشات، وكان بعنوان «تحديات القرن الحادي والعشرين» وشهد ندوات «أسئلة القرن الحادي والعشرين ومعرفة جديدة»، «ثقافة العولمة»، التيارات السياسية هل تصمد أمام تحديات القرن الجديد»، «البحث العلمي والأخلاق»، «التعددية واحترام حقوق الإنسان»، «رؤية القوى السياسية لمستقبل مصر عام 2020»، «إنجاز المرأة المصرية في القرن العشرين»، «المرأة المصرية وآفاق المستقبل»، «السلام في الشرق الأوسط». ومشكلة مناقشات هذا المحور أنها جاءت تكراراً وكلاماً معاداً قيل من قبل في معرض الكتاب على مدار سنوات الخمس الماضية، وكان المتحدثون هم نفس أصحاب الوجوه والرؤى القديمة، وبالتالي اكتشف الجمهور أنه خدع، وعانت أغلب الندوات من نقص كبير في أعداد الحضور.

وناقش المعرض، ضمن فعالية كاتب وكتاب عدداً من الكتب المهمة منها «في وداع القرن العشرين» للدكتور رمزي زكي، «الغزوة الاستعمارية للعالم العربي» للدكتور عبدالعظيم رمضان، «التاريخ السري للموساد» وترجمة أحمد عمر شاهين، ومجدي شرشر، «ملف العولمة» لمحمود أمين العالم، «الصين معجزة القرن العشرين» للكاتب الصحفي إبراهيم نافع، «من يخاف

ناقش المعرض على مدار أيامه زعامات مصر الشعبية محمد كريم، عمر مكرم، أحمد عرابي، مصطفى كامل، محمد فريد، سعد زغلول، مصطفى النحاس، طلعت حرب، وهدي شعراوي.

كما ناقش المقهى العديد من الأعمال الإبداعية، من بينها: رواية «ويأتي القطار» لمحمد البساطي، «تل الهوى» ليوסף أبورية، وقصص «أراجوزات» لسناء صليحة، ورواية «أربع وعشرين ساعة فقط» ليوסף القعيد، وقصص «زهرة البستان» لفؤاد قنديل، ورواية «حكاية المؤسسة» لجمال الغيطاني، ورواية «عصافير النيل» لإبراهيم أصلان، وديوان «عظم خفيف» لسعدني سلاموني، ورواية «الفرن» لنجوى شعبان، ورواية «دارية» للدكتورة سحر الموجي، ورواية «طيور العنبر» لإبراهيم عبدالمجيد، ورواية «البشموري» لسليوى بكر، وقصص «شال من القطيفة الصفراء» لعبد الوهاب الأسواني. وناقشت سراي إبداعات جديدة كذلك العديد من الأعمال الروائية والقصصية والشعرية الجديدة، كما ضمت محوراً رئيسياً للمناقشات تحت عنوان الكتابة

آخر القرن - الكتابة أول القرن» ناقش قضايا الرواية وأشكال السرد التراثية، وملامح الشعر في الألفية الثالثة حول قصيدة النثر، وآفاق القصة القصيرة، والعامية بين القصيدة والأغنية، وقرن من الشعر العربي، والمجلات الأدبية، وآفاق الترجمة، والرواية الجديدة والسيرة الذاتية.

كذلك شهد المعرض نشاطاً فنياً مميزاً شاركت به الهيئة العامة لقصور الثقافة من خلال مخيم الإبداع، وعرضت سراي السينما عدداً من الأفلام العلامات في تاريخ السينما العالمية والمصرية، وتم عرض عدد كبير من المسرحيات لفرق النوادي الثقافية والهواة وقصور الثقافة والمسرح القومي، وقد لاقت العروض الفنية والمسرحية والسينمائية، إقبالاً كبيراً، خاصة من الجمهور الذي جاء للفسحة قبل أن يجئ للكتاب.

ومن اللافت للنظر في الدورة الـ 32 التي انتهت، أن الكتاب الإلكتروني بدأ يفرض نفسه، حيث شكلت شركات بيع الكمبيوتر والبرمجيات، والكتب الإلكترونية نسبة كبيرة بين العارضين، ووجد هذا الكتاب إقبالاً متزايداً، خاصة بين الشباب.